

# أد-أد

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

حرية الرأي ٩٩: للخلف در / نقد الاسلام الثانى/  
ثروت عكاشة يكتب عن جبران/ التقليديون  
وما بعد الحداثيين فى روسيا/ الجابرى: جيش من  
السوس محتل عمودى الفقرى/ أصلان وخلوة الغلبان





# أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية  
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى  
التقدمى الوطنى / اغسطس ١٩٩٩

رئيس مجلس الإدارة:

د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمى سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عبادة

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان/ صلاح السروى/ طلعت الشايب/

غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/

د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر /محمد روميش

# أدب ونقد

التصميم الأساسي للفلاف للفنان:  
محيى الدين اللباد

لوحة الفلاف للطفلة: سناء أحمد سيف (خمس سنوات ونصف)  
الرسوم الداخلية للفنان: يونس البحر

أعمال الصف والتوضيب الفنى:  
مؤسسة الأهالى: نسرین سعید / سحر عبد الحمید

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ شارع كريم الدولة / ميدان  
طلعت حرب/ "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٨/٢٩ / ٥٧٩١٦٢٧ /  
فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيهاً/ البلاد العربية ٧٥ دولار للأفراد  
١٠٠ دولار للمؤسسات.

باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.  
الاعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها  
سواء نشرت أم لم تنشر

## المحتويات

* أول الكتابة	٥
- نقد الاسلام الموضوع / دراسة محمد عبد الرحمن	٩
- ثلاث قصص	٢٨
- جبران خليل جبران	٣٠
- الضالون / قصة	٤٣
- أشنات / قصة	٤٧
* الديوان الصغير : جيش من السوس محتل عمودى الفقى	
- مختارات من شعر مجدى الجابرى / إعداد	٤٩
- من أخطاء المترجمين / رأى	٦٥
- التقليديون وما بعد الحداثيين / ترجمة	٧٣
- عبد الوهاب ، أحسن الموسيقى المصرية	٨٨
- قراءة فى رواية «تصريح بالغياب» لمنتصر القفاش	٩٣
- اهبطوا مصر ، بين النمطية والتجاوز / نقد	١٠٠
- شعرية تأمل الذات / نقد	١٠٥
- رحلة القفاش .... أغنية للفقراء / نقد	١١١
- العملية السرية / قصة	١١٦
- كلب سينطا / قصة	١٢٣
- خطينة تخطيط / شعر	١٢٥
- خطوط فى عظام قلب / شعر	١٢٧
- تواصل /	١٢٩
- الأجندة / متابعات / إعداد	١٣٢
- انتكاسة جديدة لحرية الرأى / وثيقة	١٤٧



## أول الكتابة

فى مددنا هذا مفاجأتان مدهشتان ، إذ يكتب لنا الموسيقى والناقد «شرف السركى» عن مشروع «محمد عبد الوهاب» الفنى معتبرا إياه «أحمس» الموسيقى المصرية ، بل إنه أكبر مشروع تحديشى وتنويرى وتوحيدي على مدى تاريخنا الحديث ، وأكثر من ذلك هو الضمير التقدمى للشعب المصرى فالقرآن والتواشيح هى ضميره إذ الحرف عنده مقدس ومطلق سواء كان حرفا لفظيا أو نغميا ، وبهذه الأحكام القاطعة يدعوننا «السركى» للدخول معه فى جدل كم كنا توافقين له ونحن نبحث عن ناقد موسيقى متمكن يكتب لنا بانتظام فتتابع معه هذا السيل المتهمر من المؤلفات الموسيقية والغنائية التى لا ينقدها أو يقيمها أحد ، ولا يكون اللتذوق بوسعه أن يزد على السؤال لماذا ينتج ما نحب ولماذا يفشل ما فشل ، وهل تبقى الموسيقى منقسمة شأنها شأن كل المجالات الإبداعية الأخرى بين ما هو جدى عميق ونخبوى غالبا ، وبين ما هو شعبى وسهل لا يلمس إلا سطح الأشياء والمشاعر رغم أن لغة الموسيقى هى وجدانية خالصة فى الغالب الأعم ؟ على كل حال إن أحكام «السركى» تظل فى حاجة إلى المزيد من البرهنة والتوضيح والشرح وأهم من هذا وذاك الاشتباك معها من قبل نقاد وكتاب آخرين لنفتح ملف الموسيقى والغناء المصريين والعربيين ونحن نتأمل تقييمه لدور كل من سيد درويش وعبد الوهاب. أما المفاجأة الثانية والمدهشة بدورها فهى دراسة «أيمن عيد الرسول» الباحث الشاب فى الإسلاميات الذى تفخر «أدب ونقد» بأنها أول من قدمه للحياة الثقافية ، وهو فى هذه المرة يعقد مقارنة سوف تثير بدورها جدلا واسعا بين النص الأصيل أى الوحي وبين النصوص الموضوعية التى راجت واكتسبت مصداقية وكأنها نص أصلى.

وينطلق الباحث فى تعامله مع الدين- أى دين- من اعتباره أحد المناشط البشرية الاجتماعية التى يحدد لها مراحل ثلاثا، الأولى مرحلة الآلهة والأبطال الخارجيين ، والثانية مرحلة الرجال العظام والثالثة مرحلة البشر العاديين .

وكلنا نعرف ذلك الجدال الطويل الذى ثار بعد صدور رواية «سلمان رشدى» الآيات الشيطانية حول قصة الغرائيق التى يصور البعض على أنها من وضع الزنادقة بينما يؤكد القرآن الكريم أن واقعة الغرائيق «قد حدثت فعلا وتم تداركها بعد ذلك بالنسخ فى سورة الحج وسورة النجم وهو ما تؤكد كتب تراثية موثوقة.

وكان الدكتور «حسن حنفى» فى ندوة عن الإسلام والمدائنة انعقدت فى لندن ونشرت فى مجلة مواقف عام ١٩٩٠ قد قال بالحرف الواحد:

«ما ورد بخصوص الآيات الشيطانية صحيح ومن بين أسباب النزول هو أن النبى محمد» كان يحمل هم الوحدة الوطنية للقبائل العربية ، وتكوين دولة فى الجزيرة العربية . وكانت له مشاكل مع اليهود ومع النصارى ومع اليهود بصفة خاصة ، ومع المشركين أيضا .

فجاء المشركون إليه بعرض جيد- وأنا أتكلم عن الرسول كرجل سياسة وليس كنبى - وقالوا له: نعم أيها الأخ ما المانع أن تذكر « اللات والعزى » لمدة سنة واحدة، وقل أنهم ليسوا بآلهة ، ولكن لهم دور فى الشفاعة عند الله وهكذا نأتى معك ونعمل ما تشاء فى تغيير النظام فى الجزيرة العربية.

وكان هوى الرسول مع هذا العرض لأنه يحل له قضية المشركين ، وتقسيم العائلة والأسرة والعشيرة إلى فريقين.

فقال بينه وبين نفسه : إن هذا العرض يشكل بالنسبة لى كزعيم سياسى شيئا جيدا لأنه يحقق لى مصالحه مؤقتة مع العدو . وماذا يعنى لو أثنى ذكرت اللات والعزى لمدة سنة واحدة ثم أغير بعدئذ . ثم إن الوحى يتغير طبقا للظروف.

ويضيف حسن حنفى:

« وعندما نزلت الآية « أفرايتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى »، وقال القدماء بأن الشيطان قد همس فى قلب النبى « تلك الغرائيق العلى وان شفاعتهن لترتجى » إنهم يسمونها من الشيطان ، ونحن نقول من هوى النفس على أساس هذا العرض... » انتهى الاقتباس من «حسن حنفى».

إنه الخوف الذى يبيده دعاة معصومية النبى عن الخطأ . وحقيقة أن آيات سورة الحج تثبت أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد تمنى وبخل الشيطان إليه من خلال هذا التمنى ، ثم قام نص الوحى الناسخ بتدارك الخطأ . وكلها وقائع تضع هؤلاء فى حرج يالغ لأن النص الثانى الذى يؤسسونه -وهو من وضعهم- يستهدف فى حقيقة الأمر إخراج الرسول من الحالة البشرية إلى الحالة الإلهية . ولا يلتفت العقل الإسلامى أحادى التوجه إلى حجية النص القرآنى هنا وإنما يمارس خروجا عليه . وهذه هى بالضبط الفكرة المركزية فى بحث « أيمن عبد الرسول » التى لايد أنها سوف تثير جدلا واسعا أرجو أن يكون مثمرا وجديا وفاتحا لأفاق مستقبلية فى الدراسات التراثية .

ويترجم لنا أشرف المصباح مقالا نقديا فكريا عن التقليديين وما بعد الحداثيين فى روسيا الآن بعد أن اكتسحتها الرأسمالية الوحشية وفرضت قانون السوق عليها حيث جددت الانقلابات العنيفة- بل والمساوية التى شهدتها روسيا الاهتمام بالأدب ، وانتشر كل ما هو مترجم وما كان ممنوعا فى السابق بعد أن انتهى عصر الرقابة الأدبية لينشأ أخيرا ذلك التضاد « بين السوق والفن الخالص » كما تقول الكاتبة حيث ظهرت لدى الأدب البعيد من السوق نبذة عامة معتمدة ، إن لم تكن مظلمة تماما ، ونبذة فراق ونهاية وأقول . ارتبطت جميعا بانتهاء توزيع المطبوعات والمجلات الأدبية ، ولعل النص السردية الأكثر إسماعا ورحابة على مستوى اللغة والموجه مباشرة من الكاتب -البطل.

وبعد ما بعد الحداثة تحدث عودة غير متوقعة لوسائل التعبير الواقعية البدائية ولا أقول الطبيعية الأصلية ، ولكنها تنوعت الصياغة الأولية البدائية للواقع المباشر كما أن ثمة جنينا روحيا أخذ يسيطر على الأدب الشاب ، ولعل هذا الجنين الذى تسجله الكاتبة أن ينفى بقوة إحدى أفكارها « حول » إستحالة وجود أية اشتراكية بوجه إنسانى من حيث المبدأ ، فالجنين الجارف هو الماضى كان العيش الكريم فيه ممكنا رغم كل الصعوبات التى



## واجهها التجربة الاشتراكية .

وقد كان شعار الاشتراكية ذات الوجه الإنساني مرتكزا لبيريسترويكا جورباتشوف وكان في حقيقته شعارا زائفا لأن الأصل في الاشتراكية أنها ذات وجه إنساني ، وإنما جرى صك هذا الشعار لا للأطاحة بالبيروقراطية والتسلط والقمع فقط وإنما للأطاحة بالاشتراكية ذاتها « وإلقاء الطفل مع ماء الغسل » كما يقال . وهو أيضا الشعار الذي استخدمه الليبراليون الجدد دعاء السوق وتفكيك الاتحاد السوفيتي والمؤسسات المالية الدولية مثل صندوق النقد والبنك الدوليين لينتج كل هذا الخراب الذي لم تعرف له روسيا مثيلا في كل عصورها .

ثم إن بروز الحزب الشيوعي الروسي بعد ذلك باعتباره القوة السياسية الأولى بعد تجديد نفسه ، وولادة عشرات الحركات اليسارية الصغيرة التي تنتقده وتراه لا شيوعيا هو خير دليل على أن الاشتراكية ما تزال مطروحة كهدف على جدول الأعمال الروسي رغم الخراب ، وليس القول بالتحمر من الايديولوجية إلا ايديولوجية ضد- اشتراكية .  
بقي أن الدراسة تدلنا على الحيوية الفائقة في الحياة الثقافية الروسية الجديدة وهي ظاهرة يمكن أن تصبح مرتكزا للأمل .

وسوف نطلب من الضديق أشرف الصباغ أن يحول هذه الدراسة إلى مجموعة ملفات يقدم لنا فيها نماذج من أدب هذه التيارات المتلاطمة في الحياة الثقافية الروسية ابداعا وتقدا ..

ومن ضمن السبعين كتابا التي جرت مصادرتها سرا وعلنا في مصر كان كتاب النبي « لجبران خليل جبران » كما تعرفون وقد شعرت بالخجل من نفسي ومن يلدئ وأنا أقرأ مقالا لأستاذ عربي متخصص في مادة « جبران » بإحدى الجامعات الأمريكية ، وشعرت بالخجل أكثر حين تواترت الكتابات في الصحف العربية التي تشفق على حال مصر والمثقفين المصريين من المصادرة التي هي شئ خارج العصر ، وجاء تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان عن حرية الرأي والتعبير في مصر في بدايات ١٩٩٩ ليقدّم صورة مشينة للتراجع ، ووجدنا أنفسنا شبه عاجزين إزاء هذا التردّي المتواصل وكان ردنا عليه هو نشر ملخص واف لتقرير المنظمة والمقدمة الجميلة التي كتبها الدكتور ثروت عكاشة لكتاب النبي « لجبران » الذي ترجمه إلى عربية شاعرة عذبة وعميقة وهو تقول لنا :

« رد لقد أراد جبران بكتابة « النبي » أن يقدم لنا نفسه ، ويقدم لنا مع نفسه صورة صحيحة للإنسان الكامل ، الذي أسفرت تجاربه عن ضرورة وجوده لإصلاح نفوس البشر . »  
وأردنا نحن أن نحتج بكل قوة على المصادرة والقمع وإهانة الثقافة والمثقفين ، وكلنا أمل أن يتضامن المثقفون الجادون ويتكاتفوا فيما بينهم للوقوف ضد العدوان على الحريات بكل صوره حتى لا نجد أنفسنا وقد أوغلنا في العتمة وفقدنا الرؤية كلية :  
ولأن الأحرار تأتي أن تفارقنا فإننا نقدم لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر مجدي الجابري الذي رحل عنا في عز شبابه .. فليرحمه الله ويرحمنا .





# نقد الاسلام «الموضوع»

## دراسة نقدية فى الخروج عن النص

### أيمن عبد الرسول

#### أ- تهيد لا يدعى العصمة:

نقد العقل الإسلامى أو الفكر الدينى الإسلامى هو المشروع الذى ينجزه الباحث عبر دراسات سابقة أو لاحقة (١) من أجل دراسة شاملة لنقد الإسلام الموضوع، ذلك الإسلام الذى يضع الأسس للأخر المختلف معه على أرضية الإسلام (٢) ثم يخرج نفسه عليها، فيدعى أنه لا اجتهاد مع النص، ثم يخرج هو فى تنظيراته الموضوعية على النص، ويؤسس إيديولوجية للخروج على النص، والأدهى أنه يمارس ذلك تحت غطاء سلطة النص نفسه، بوصفه منتج هذه السلطة.

وفى هذه الدراسة نحاول الكشف عن بعض البنى التأسيسية للإسلام السننى، لقد دشّن الفكر الإسلامى الوضعى حجيه فقهية تخرج على النص القرآنى فى بعض تفصيلاته، وتضيف عليه، وتؤثر فى فهم العامة التبسيطى بإيديولوجية تعارض الأصل الإلهى بوعى أو بدون وعى.

فمثلا كل مسلم يعتقد أن الذبيح الذى يُقتدى فى قصة إبراهيم وسبب عيد الأضحى هو إسماعيل بينما النص القرآنى لا يصرح باسم الذبيح -بل على العكس تماما- النص القرآنى يلحق قصة الذبيح بإسحاق، ولكن لأسباب إيديولوجية قبلية عربية يصر -أغلب- المفسرين على أن الذبيح هو إسماعيل وليس إسحاق.

كذلك لا تجد فى النص القرآنى آية واحدة تضع عقوبة دنيوية للمرتد- الذى يرتد عن الإسلام- ومع ذلك يضع الفقهاء بابا فى الفقه تحت عنوان أحكام الردة والمتردين، وإن أثبتنا

أن القرآن لا يضع عقوبة دنيوية أوحدا للمرتد نواجه بتهمة الارتداد!

فقد شكلت السنة النبوية بكل إشكالياتها إلى جانب الفقه (تلموداً) موازياً للنص القرآني، بل وأقوى منه في الحجية والإلزام.. فلا تجد عقوبات بشعة في القرآن لتارك الصلاة، بينما تدين السلطة الفقهية كل أدواتها في إنتاج متخيلات إرغابية تتطور مع كل عصر لتناسب أدوات إرغابه.

الإشكالية جد معقدة، وما نحاوله هنا ليس رصداً لكل المتناقضات القائمة بين النص الأصلي (القرآن) والنصوص المؤسسة عليه، وميراثه الفقهي السلطوي السني، وهي نصوص تشكلت لوضع إسلام يدعى أنه الإسلام الحق وتخفى روح الإسلام، ذلك الدين الذي جاء تطوراً طبيعياً في ختام مرحلة طفولة العقل البشري، ليرسّ قواعده الاجتماعية وسياسية ومدنية تناسب ملامح القرن السادس الميلادي في شبه الجزيرة العربية.

والإشكالية تتضح أكثر كلما تعمقنا في فهم هذا الدين، فالفكر الإسلامي السني وهو صاحب السلطة الدينية- شتاً أم أهيئاً- التي تنتج سلطة النص والمسيطرة على الوعي الجمعي للمسلمين. إذا درست هذا الفكر جزئياً، وجدته بلا إشكاليات، وتتضح هذه الإشكاليات كلما حاولت رصد هذا الدين كلياً.

وما نحاوله هنا- وعرفوا للاستطرد- هو إعادة فهم الطبيعة الجدلية بين النص الأصلي ومتغيرات العصر، إلى جانب تحليل البنى التأسيسية لهذا الدين، وإعادة تركيبها من جديد، وهي محاولة تختلف عما فعله القدماء في سياق إثبات صلاحية النص لكل زمان ومكان وفض اشتباكاتة الداخلية بوضع علوم القرآن (الناسخ والمنسوخ- المحكم والمتشابه- أسباب النزول- إعجاز القرآن).

وفي سياق هذه الدراسة سوف نعرض لنماذج من التأسيس الايديولوجي للفكر الإسلامي واختياره لتأويل واجتهاد مع النص لا يستند إلى النص أساساً.

### مشكلة المنهج

أثيرت مشكلة المنهج التعامل مع الدين كما يمارسه الباحث من خلال مناقشات دراساته السابقة، وليكن هذا المنهج واضحاً بلا التواء أو مداراة، ومنهجنا في التعامل مع الدين، إنه يمكن أن يمر بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة الأكله والأبطال الخارقين.

المرحلة الثانية: مرحلة الرجال العظام.

المرحلة الثالثة: مرحلة البشر العاديين.

وهذه المراحل على التوالي : مرحلة ميثولوجية /ميتافيزيقية (الإله) منفصلا عن العالم، ومرحلة إتصالية بين الميثولوجى والواقعى هى مرحلة صياغة النص القرآنى والاتصال بين الإلهى والإنسانى وإنتاج الرجال العظام ،النبي واتباعه الأوائل، ثم المرحلة البشرية البحتة، وعلى هذا الأساس المنهجى تقوم دراستنا للفكر الإسلامى فى تجلياته المختلفة مع الوضع فى الاعتبار طبيعة الاستمرار الجدلى بين المراحل الثلاث المشار إليها.

وبهذا المنهج نلتهمس هنا الخلاف الكبير بين العرض التاريخى المتقيد بقوانين التاريخية لتطور ما نسميه (الإسلام) بغض النظر عن أنواع العقل المعرفى السائد فى إسلامات عديدة، يحتكر كل منها لنفسه الارثوذكسية الفاتكة السليمة من كل ضلال(٣).

مع التأكيد على أن هذا التمهيد لا يدعى العصمة وأن مشروع نقد الاسلام الموضوع لا ينحاز لمذهب دون آخر، ولكنه فى الأساس محاولة قراءة تاريخية وأثنولوجية لهذا الدين.

#### «ملاحظة أولية:

فى جدل الإسلام مع الديانات السابقة عليه كان حريصا على توطيد علاقاته مع الأديان التوحيدية ، ونفى أية علائق وثنية أو أسطورية مع تراث المنطقة العربية ،حتى تم تحويل دلالات (التراث) لتنحصر فى التراث العربى الإسلامى، والذي يبدأ بـ « إقرأ » أول ما نزل على النبي من القرآن ، رغم أن القراءة تستلزم نصا مكتوبا يقرأ ، ذلك النص فيما نزعم هو التراث التأسيسى للإسلام الذى تم استيعاده ووضعه فى دائرة الأساطير وماهو مسطور ،حتى يتم عمل قطيعة ثقافية مع التراث المؤسس للإسلام(٤).

بمعنى إدخال التراث السابق عليه فى دائرة الاسطورة التى اتخذت فى لغة العرب الاعتيادية معانى مقترنة بالتخريف والمجازات اللامعقولة ،وللأسف ما زال بعضنا يؤمن بأن الاسطورة قصة خرافية غير حقيقية.

وكانت محاولات منكربى نبوة محمد- كما يحددنا القرآن- تدور فى فلك وصل ما انقطع من هذا التراث الذى فرض عليه قراءته ،فأتهموه بتأليف القرآن( وقال الذين كفروا إن هذا إلا

إفك أفتراه وأعانه عليه قوم آخرون فقد جاؤا ظلماً وزوراً وقالوا أساطير الأولين أكتبتها فهي  
تلقى عليه بكرة وأصيلًا ( الفرقان ٥ ، ٤ .

وقد نجيح الإسلام (النص والتاريخ) في عمل قطيعة معرفية مع جذوره التاريخية بعد  
وضعها في دائرة الأسطورة / الخرافة- اللاعقلانية في الفهم العربي.

وفي إطار ذلك، حرص الإسلام على ذم الأسطورة واستبعادها ، وذم التأويل ووصف من  
يتبعه بالزيف والضلال، وذم النصوص المقدسة السابقة عليه فاتهمها بالتحريف .. واتسعت  
دائرة المحظورات في الإسلام الموضوع مع تحوله من المرحلة المفارقة / الإلهية إلى دائرة الفقهاء  
/ البشر العاديين .. فأصبحت دائرة الحرام تتسع إلى نقد الصحابة الذي أصبح سيئة لا تغتفر  
، ورد أحاديث النبي الأحادية كفر / في نظر بعض الكتاب ، وشخصية النبي أصبحت صاحبة  
العصمة المطلقة، بل هي أول ما خلق في العالم (النور المحمدي) (٥) ونشطت الارثوذكسية  
الإسلامية في وضع قائمة لا متناهية من دوائر الحرام، وصيغ النص الفقهي الإسلامي ليوأزي  
حجية القرآن الذي من المفترض-في المخيلة الإسلامية- لا يفادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها  
، فتم فهم ذلك على أنه ترخيص بالتحريف في محاولات وضعنة الدين بوصفه كامل  
الصلاحية لكل زمان ومكان.

هذه الملاحظة يجب فهمها في سياق اجتهادنا البشري النسبي الذي لا يمكنه ادعاء امتلاك  
المطلق ، ولا ادعاء العصمة من الخطأ إذا اجتهد.

## ٢- نصوص من كتب لم تصدر بعدا

تثبت دراسات عديدة سابقة أن المصادرة بنية أسابمية في العقل الوجداني / التوحيدي  
الذي يعتمد (المصادرة) كسلاح أخير، وأول في بعض الأحيان في مواجهة خصومه .. فيصادر  
على المعارضين له وعلى أفكارهم، ورغم أن المصادرة-تعكس من ناحية أخرى ضعف الدين الذي  
يصادر على آراء معارضييه ، في نفوس من يدافعون عنه، ويعكس الإحساس بالتقزم والرهبة  
من كل ما من شأنه أن يمس العقيدة .. وأحيانا عن ضعف في بنية العقيدة نفسها ، أو عن  
ضعف في نفوس وعقول معتنقيها .. إلا أن النهاية في الحالتين واحدة هي مصادرة من يكشف  
هذا الضعف.

والنصوص التي تلقى عليها الضنوء في بحثنا هذا نصوص موجودة في كتابات الإسلام

الموضوع وفي كتب لم تصادر بعد، وعرضنا لها هنا لا يمثل أى دعوة لأى جهة لمصادرتها!!  
**نص (١)** وما وقع أيضا: قصته صلى الله عليه وسلم معهم لما قرأ سورة النجم بحضرتهم  
 -فلما وصل إلى قوله (٥٣: ١٩، ٢٠) «أفرأيتم اللآة والعزى ومناة الثالثة الأخرى؟» ألقى  
 الشيطان فى تلاوته: تلك الغرانيق العلى. وإن شفاعتھن لترجى ونظوا أن النبى صلى الله  
 عليه وسلم قالها، ففرحوا بذلك فرحاً شديداً، وتلقاها الصغير والكبير منهم، وقالوا كلاما  
 معناه: هذا الذى نريد، نحن نقر أن الله هو الخالق الرازق المدبر للأمور، ولكن نريد شفاعتها  
 عنده. فإذا أقر بذلك ليس بيننا وبينه أى خلاف.

واستمر رسول الله صلى الله عليه وسلم يقرأها، فلما بلغ السجدة سجد وسجدوا معه،  
 وشاع الخبر: أنهم- أى مشركو مكة- صافوه، حتى أن الخبر وصل إلى الصحابة الذين بالحبيشة  
 ، فركبوا البحر راجعين، لظنهم أن ذلك صدق. فلما ذكر لرسول الله صلى الله عليه وسلم:  
 خاف أن يكون قاله.

فخاف من الله خوفا عظيما، حتى أنزل الله عليه (٢٢-٥٥) وما أرسلنا من قبلك من  
 رسول ولا نبى إلا إذا تمنى ألقى الشيطان فى أمنيته -إلى قوله عذاب يوم عقيم(٦).

**نص (٢)**: (ألم تر إلى ابن حجر شارح صحيح البخارى فى كتابه الجليل (فتح البارى)  
 الذى قال فيه العلماء بحق لا هجرة بعد الفتح! إن الرجل على صدارته فى علوم السنة قوى  
 حديث الغرانيق، وأعطاه إشارة خضراء فمر بين الناس يفسد الدين والدنيا، والحديث المذكور  
 من وضع الزنادقة، يدرك ذلك العلماء الراسخون).

وقد انخدع به الشيخ محمد بن عبد الوهاب فجعله فى السيرة التى كتبها عن رسول الله  
 صلى الله عليه وسلم، والشيخ هو من هو غيرة على عقيدة التوحيد ودفاعا عنها.  
 ثم جاء الوغد الهندى سلمان رشدى فاعتمد على هذا الحديث المكثوب فى تسمية روايته  
 «آيات شيطانية» (١) «(٧).

**نص (٣)** (وإليك القصة كما وردت عند الطبرى؟ لتري كيف كان هذا المؤرخ (عبيط)  
 (١١) من الباحث- إلى درجة يتصور معها أن مثل هذا الخبر لا يمكن أن يضر الإسلام.

قال أبو جعفر الطبرى (ج ٢ ص ٣٣٧) وما يليها.. فكان رسول الله (ص) حريصا على  
 صلاح قومه، محبا مقاربتهم بما وجد إليه السبيل، قد ذكر أنه تبنى السبيل إلى مقاربتهم

فكان من أمره في ذلك ما حدثنا ابن حميد قال : حدثنا سلمة قال : حدثني محمد بن اسحاق عن يزيد بن زياد المدني عن محمد بن كعب القرظي قال : لما رأى رسول الله (ص) تولى قومه عنه ، وشق عليه ما يرى من مباحثتهم ما جاحهم به من الله قننى في نفسه أن يأتيه من الله ما يقارب (أو يقرب) بينه وبين قومه ، وكان يسره مع حب قومه وحرصه عليهم أن يلين له بعض ما غلظ عليه من أمرهم حتى حدث بذلك نفسه وقناه وأحبه ، فأنزل الله عليه (والنجم إذا هوى (١) ما ضل صاحبكم وما غوى (٢) وما ينطق عن الهوى (٣) فلما أنتهى إلى قوله : أفرأيتم اللآة والعزى ومناة الثالثة الأخرى (٢٠) سورة النجم ١/٥٣ - ٢٠) ألقى الشيطان على لسانه - لما كان يحدث به نفسه ويتمنى أن يأتي به قومه : « تلك الغرانيق العلاء ، وإن شفاعتهن لترجى به فلما سمعت بذلك قريش فرحوا وسرهم وأعجبهم ما ذكر به ألهمهم فأصاخوا له والمؤمنون يصدقون نبهم فيما جاحهم به عن ربهم ، ولا يتهمونه علي خطأ ولا وهم ولا زلل ، فلما انتهى إلى السجدة منها وختم السورة سجد فيها فسجد المسلمون لسجود نبهم تصديقاً لما جاء به واتباعاً لأمره ، وسجد من في المسجد من المشركين من قريش وغيرهم ، لما سمعوا من ذكر ألهمهم ، فلم يبق في المسجد مؤمن ولا كافر إلا وسجد إلا الوليد ابن المغيرة ، فإنه كان شيخاً كبيراً فلم يستطع السجود ، فأخذ في يده حفنة من البطحاء فسجد عليها ، ثم تفرق الناس من المسجد وخرجت قريش وقد سرهم ما سمعوا من ذكر ألهمهم يقولون : قد ذكر محمد الهتنا أحسن الذكر ، قد زعم فيما يتلو «إنها الغرانيق العلاء وأن شفاعتهن لترجى ، وبلغت السجدة من بأرض الحبشة من أصحاب رسول الله (ص) ، وقيل : أسلمت قريش ، فنهض منهم رجال وتخلف آخرون. وأتي جبريل رسول الله (ص) فقال : يا محمد ما صنعت ؟ لقد تلوت على الناس ما لم آتك به عن الله عز وجل ، وقلت ما لم يقل الله . فحزن رسول الله (ص) عند ذلك حزناً شديداً ، وخاف من الله خوفاً كثيراً ، فأنزل الله عز وجل - وكان به رحيماً - يغزيه ويخفف عليه الأمر ويخبره أنه لم يكن قبله نبي ولا رسول (إلا) تمنى كما تمنى ، وإلا أحب كما أحب ، إلا والشيطان قد ألقى في أمنيته كما ألقى على لسانه (ص) فنسخ الله ما ألقى الشيطان وأحكم آياته ، فأنزل الله عز وجل : « وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبي إلا إذا تمنى ألقى الشيطان في أمنيته ، فينسخ الله ما يلقي الشيطان ثم يحكم آياته والله عليكم حكيم (٥٢) سورة الحج (٢٢/٥٢) .





فأذهب الله عن رسوله الحزن ، وآمنه من الذى كان يخاف ونسخ ما ألقى الشيطان على لسانه من ذكر آلهتهم : إنها الغرائق العلا ، وإن شفاعتهن لترجى ، بقوله تعالى حين ذكر اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى (ألكم الذكر وله الأنثى) (٢١) تلك إذا قسمة ضيزى (٢٢) أى عوجاء إلى قوله: لمن يشاء ويرضى ٢٦ (سورة النجم، ٥٢ / ٢٦-٢٦)، أى : كيف تنفع شفاعة الهتكم عندها .

فلما جاء من الله ما نسخ ما ألقى الشيطان على لسان نبيه قالت قريش: ندم محمد على ما ذكر من منزلة الهتكم عند الله ، فغير ذلك وجاء بغيره . وكان ذلك الحرفان اللذان ألقى الشيطان على لسان رسوله (ص) قد وقعا فى فم كل مشرك ، فازدادوا شراً إلى ما كانوا عليه وشدة على من أسلم واتبع رسول الله (ص) منهم) الطبرى تاريخ ٢ / ٣٢٨ - ٣٤٠ (٨).

**قصص ٤ :** (ومن الأباطيل التى يرويها ابن جرير فى تفسيره- دسيمة دسها على الإسلام يوحنا الدمشقى فى عصر بنى أمية- ما ذكره فى تفسيره لقوله تعالى فى الآية (٣٧) من سورة الأحزاب : (وإذ تقول للذى أنعم الله عليه وأنعمت عليه أمسك عليك زوجك واتق الله وتخفى فى نفسك ما الله مبديه وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه . الآية حيث يقول ما نصه : يقول الله تعالى ذكره لنبيه (ص) عتاباً من الله له : وأذكر يا محمد إذ تقول للذى أنعم الله عليه بالهداية ، وأنعمت عليه بالعتق- يعنى زيد بن حارثة مولى رسول الله (ص) أمسك عليك زوجك واتق الله ، وذلك أن زينب بنت جحش -فيما ذكر- رآها رسول الله (ص) فأعجبته وهى فى حبال مولاه ، فألقى فى نفس زيد كراهتها ، لما علم الله بما وقع فى نفس نبيه ما وقع ، فأراد فراقها ، فذكر زيد ذلك لرسول الله(ص) فقال له رسول الله(ص) : - أمسك عليك زوجك ، وهو (ص) يحب أن تكون قد بانت منه لينكحها (وأتق الله) وخف الله فى الواجب عليك فى زوجته (وتخفى فى نفسك ما الله مبديه) يقول : وتخفى فى نفسك محبة فراقه إياها لتتزوجها إن هو فارقها ، والله مبدي ما تخفى فى نفسك من ذلك وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه ، يقول تعالى ذكره: وتخاف أن يقول الناس: أمر رجلاً بطلاق امرأته ونكحها حين طلقها ، والله أحق أن تخشاه من الناس(٩).

## أ- الخروج على النص:

ثمة واقعة شهيرة في التاريخ الإسلامي ، تمثل خروج مجموعة من المقاتلين على الإمام على في واقعة صفين ، حتى أن الإمام على نفسه لقي مصرعه على يد أحد أولئك الخوارج.. وعلى التوازي بدأ تاريخ الخروج على النص موازيا للخروج على الشخص متمثلا في التشيع والتأويلات الباطنية وبداية عصر جديد تنتصر فيه سلطة الخلافة لمن لا سلطان له إلا السيف، ومن هنا بدأ الانشقاق بين الزماني والأزلي في النص الإسلامي ، وبدأ الخروج على النص بكل تنوعاته يظهر على ساحة النضال الإسلامي.

وأصبح الخروج على النص مشروعا لأصحاب السلطة بل ومرغوبا أيضا ، وأصبح خروج الآخر على نفس النص كفرا صريحا وباطنية يجب أن تحارب ، طالما هي ضد سلطة الخلافة والموايل لها من الفقهاء على طول الخط.

وفيما يلي غاذج خروج (أصحاب /منتجى) سلطة النص على النص نفسه الذين يدعون الحفاظ عليه، وما يبدو أنه الحقيقة- أن الخروج على النص -في فكر منتجى سلطته كان يبغي الحفاظ على هذه السلطة ضد المحاربين علي تأويله من كل الفرق الإسلامية. ولكن بوعى لم ينضج بعد، وتبعها لظروف وإحداثيات معقدة ومتشابكة مع النص والتاريخ، أو بوعى زائف تحكمه إيديولوجيا محكومة بتصورات بدائية عن طبائع النص والسلطة والنبوة والسياسة وكل مفردات الواقع الجديد الذي تشكل من خلال النص، وتشكل النص من خلاله.

## ب- قصة الغرائق

النصوص التي أوردناها تحت عنوان (نصوص من كتب لم تصدر بعد) من كتب إسلامية تمثل مدارس فكرية مختلفة .النص (١) يمثل الفكر الاسلامي الحديث على يد محمد بن عبد الوهاب. والنص (٢) انتقاد للرواية المذكورة المستمدة من أهم مراجع الفكر السني (فتح الباري بشرح صحيح البخاري) وهو الكتاب الذي يصفه الفقهاء بأنه أصبح كتاب بعد كتاب الله!! كما هو مذكور في النص (٢)، وهو لفكر آثار جدلا هو الشيخ محمد الغزالي وخصوصا كتابه المشار إليه في الهوامش .. المهم أن هذه الروايات التي أوردناها تمثل قراءة نقدية لقصة الغرائق ،فالبعض يرى أن(الطبري) كان عبيطا لإيراده هذه القصة ولا ينتبه إلى أن البخاري أيضا أوردها .. فهل ينطبق عليه الوصف (عبيط) ؟ سؤال محرج .. ولكنه ضروري.

وهذه القصة التي يصر البعض على أنها من وضع الزنادقة أقول لهم أنها وضع قرأتني

وأنتى مدرك لهذا المأزق الذى يحاولون الخروج منه فبالنسبة لقصة (الفرانيق) الشهيرة تقابلها ثلاث إشكاليات فى العقلية الإسلامية الموضوعة أولادها أن القصة فى سياق سورة النجم وفى سورة النجم نص مرجعى هام جدا للوقوف فى وجه منكرى حجية السنة النبوية ألا وهو ( والنجم إذا هوى. ما ضل صاحبكم وما غوى، وما ينطق عن الهوى. إن هو إلا وحى يوحى) وهذا النص يستدل به دائما عن الحديث عن المننة فيقول الجميع إن كلام الرسول وحى وأنه لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحى يوحى.. هذه إشكالية أولية.

الإشكالية الثانية هى أن ورود حديث الفرانيق بعد هذا التأكيد على حجية كلام النبى ونسبته إلى الوحى دليل نفى لهذه الآيات وأن الرسول هنا وفى السياق نفسه كان يتكلم عن الهوى (أو ألقى الشيطان على لسانه) وبالتالي يشكل هذا الحديث ضربا من ضروب التكذيب للنبى.

الإشكالية الثالثة أن التسليم يحدث هذه القصة معناه فتح باب الشك أمام ضعاف العقيدة ، فيضمنون سؤالا محرجا ..وما أدرانا أن كل ما جاء فى القرآن آيات ربانية، ولم تدخل فيه آيات شيطانية؟.

هذه الإشكاليات هى ما سوغت للإسلام الموضوع هذا الخروج على النص ، بإنكار نص محكم من القرآن على الجانب الآخر وهو نص آية سورة الحج(٥٢/٢٢)«وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبى إلا إذا تمنى ألقى الشيطان فى أمنيته ، فينسخ الله ما يلقي الشيطان ثم يحكم آياته والله عليم حكيم).

فالقرآن يؤكد فى آياته أن واقعة الفرانيق حدثت وتم تداركها بالنسخ فى سورة الحج وسورة النجم ، ولكن من الصعب على الايديولوجية العربية الإسلامية أن تتقبل صورة النبى الذى من الممكن أن يخطئ.. ومن هذا المنطلق كان من الضروري تكذيب حديث الفرانيق ، وتقجيد صيغة لا ينطق عن الهوى حتى تنسحب على كل كلام النبى ولكن لو لم يتم الخروج على النص لتلافينا كل هذه الإشكاليات التى عرضنا لها فمثلا، لو تم فهم أنه لا ينطق عن الهوى إلا فى القرآن فقط وإن هو إلا وحى يوحى (المقصود بها القرآن) لثم وضع الحادثة فى سياقها المنطقى، وتكذيبها من داخل السياق بأن الله عاتب نبيه فى سورة الحج ويتم تدارك الأمر بالنسخ.. وقد أدرك أحمد بن حنبل على تشده أن الرسول لا ينطق عن الهوى فيما

ينقله عن الله فقط وليس في كل كلامه « قوله (والنجم إذا هوى) (١: النجم) . قال ! وذلك أن قريشاً قالوا : إن القرآن شعر . وقالوا: أساطير الأولين . وقالوا : أضغاث أحلام ، وقالوا تقوله محمد من تلقاء نفسه . وقالوا : تعلمه من غيره- فأقسم الله بالنجم إذا هوى ، يعنى القرآن إذا نزل ، فقال (والنجم إذا هوى ، ما ضل صاحبكم) يعنى محمداً دوماً غوى وما ينطق عن الهوى) يقول أن محمداً لم يقل هذا القرآن من تلقاء نفسه . فقال (إن هو) يقول : ما هو ، يعنى القرآن (إلا وحى يوحى) فأبطل الله أن يكون القرآن شيئاً غير الوحي ، لقوله (إن هو) يقول: ما هو إلا وحى يوحى(١٠) . وهكذا حل ابن حنبل إشكالية (ما ينطق عن الهوى)!!

وتسقط كل الإشكاليات تبعاً إذا التزمنا النص فآيات سورة الحج تثبت أن قنّى الرسول ودخول الشيطان من خلاله أمر طبيعى وتداركه النص ، فلماذا كل هذا الخوف من هذه الحادثة؟ هذا ما سنجيب عليه فى الخاتمة.

وكذلك قصة زينب بنت جحش الوارد نصها فى القرآن (وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه) لماذا نستنكر على الرسول أنه بشر يحب ويخفى فى نفسه ما الله مبديه..

إن إنكار هذه الحوادث تحت دعوى الدفاع عن الإسلام هو افتراء على الإسلام ، وإدعاء أننا أعلم من النص وصاحبه بمصالحه!!

القرآن يقول إن هذه الحوادث وقعت وغيرها فى عتاب النبى ، والإسلام الموضوع يزايد على القرآن فى الحفاظ على عصمة النبى!! هل يعقل هذا الخروج على النص!!

### ج- قصة الذبيح:

من المداخل المهمة- من وجهة نظرنا المتواضعة لقراءة ميراث الإسلام الموضوع قصة إبراهيم / أبى الانبياء ، فقد تعرضت هذه القصة الواردة فى النص القرآنى إلى تأويل تحريفى لمخدمة أغراض الايديولوجية الموضوع الإسلامية ، فى نقطتين الأولى العهد الإبراهيمى المقترن بميلاد إسحاق والثانية قصة الذبيح الذى يفترض اليهود أنه اسحاق ويصر المسلمون على أنه إسماعيل . وهذه رؤيتنا .

أولاً: العهد الإبراهيمى ، وينوع خاص الوعد الذى يرافقه ، لا وجود لهما فى القرآن . صحيح أن آيات عديدة تأتى على ذكر الخبر الوقور المدعو خليل الله (٤ ، ١٢٥) لكن قصة

البشارة لإبراهيم على يد الضيوف الغرباء، وولادة إسحاق (٥١، ٢٤ - ٣٠) ليست مزودة بأى وعد.

إنها تروى حادثة الفصل الثامن عشر من سفر التكوين، لكنها تفصله عن الفصل السابع عشر، المهمل كلياً، والذي يأتى علي ذكر العهد الذى قطعه الله مع إبراهيم: «وأقيم عهدي بينى وبينك وبين نسلك من بعدك مدى أجيالهم عهد الدهر لاكون لك إلهاً ولنسلك من بعدك» (١٧، ٧). ثم يشرب الرب إبراهيم بأنه سيكون له ابن من امرأته سارة، هو إسحاق، الذى يتجدد فيه الوعد، باستثناء ابن الجارية هاجر: «فقال الله بل سارة امرأتك ستلد لك ابناً وتسميه إسحاق وأقيم عهدي معه عهداً مؤبداً لنسله من بعده. وأما إسماعيل فقد سمعت قولك فيه، وها انذا أباركه وأفييه وأكثره.. وأجعله أمة عظيمة. غير أن عهدي أقيمه مع إسحاق الذى تلده لك سارة فى مثل هذا الوقت من قابل».

ولنضع فى المقابل الآيات القرآنية التى لم تحتفظ، كما سبق القول، إلا بقصة الفصل الثامن عشر من سفر التكوين وهى تنقلها كالاتى: «ولقد جاءت رسلنا إبراهيم بالبشرى قالوا سلاماً قال سلام فما لبث أن جاء بعجل خنزير فلما رأى أيديهم لا تصل إليه نكرهم وأوجس منهم خيفة قالوا لا تخف إنا أرسلنا إلى قوم لوط وامرأته قائمة فضحكت فبشرناها بإسحاق ومن وراءه إسحاق يعقوب قالت يا ويلتى أألد وأنا عجوز وهذا بعلى شيخاً إن هذا لشيء عجيب قالوا أتعجبين من أمر الله... إنه حميد مجيد» (١١، ٦٩، ٧٣) من الوجهة القرآنية، إن البشارة بمولد إسحاق تشبيهه ببشارة مولد يوحنا المعمدان ويسوع «كذلك الله يفعل ما يشاء» كان الجواب لذكرى (٣، ٤٠) ثم لمريم «كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون» (٣، ٤٧). أو أيضاً: «كذلك قال ربك هو على هين» (١٩، ٢١): إن الفرق فى الإسلوب بين آيات القرآن وفقرات الكتاب المقدس أو الأناجيل لواضح حول هذه المسألة.

فالانزال القرآنى يسطع من علو السماء مثل الصاعقة، بينما الوحى الكتابى يتسرب فى تاريخ البشر وينتشر معه.

فضلاً عن ذلك، إذا كان الإسلام يعترف بإسحاق كنبى، فهو يضع إسماعيل فى مكان مساوٍ له على الأقل، مع ابن هاجر. وضع إبراهيم قواعد بيت مكة، الكعبة «وعهدنا إلى

إبراهيم وإسماعيل أن طهرا بيتي للظانين (تلميح إلى أحد طقوس الحج، وهو يقوم على الطواف حول الكعبة)، والعاكفين والركع السجود» (٢. ١٢٥). وغالبا ما يأتي القرآن على ذكر إسماعيل مع أبيه، إلى جانب إسحاق ويعقوب وأسياف إسرائيل الاثني عشر.

إنه لمعترف بميثاق الله مع بني إسرائيل على أنه حقيقى لكن غير حصرى ولا دائم: «وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل ..» (٨٣٢). وملتقى مجددا بالآداة: «إذ» التى تعطى للحدث واقعية دقيقة لم يخطئ فعلا مفسرو القرآن بشأنها: هذا الميثاق، حسب شرحهم، هو لفترة من الزمن، مما يوضح تصلب تعارض الإسلام مع اليهودية حول هذا الموضوع (١١).

هذا عن العهد وهو ما لم نناقشه هنا ولكن ماذا عن الذبيح؟. القصة كما وردت فى القرآن سورة الصافات الآيات من ٩٩-١١٣.. نصها: «وقال إني ذاهب إلى ربي سيهدين. رب هب لى من الصالحين. فبشرناه بغلام حليم. فلما بلغ معه السعى قال يا بنى إني أرى فى المنام إني أذبحك فانظر ما ترى قال يا أبت أفل ما تؤمر ستجدنى إنشاء الله من الصابرين. فلما أسلم وتله الجبين. ونادىناه أن يا إبراهيم قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزي المحسنين. إن هذا لهو البلاء المبين. وفديناه بنبح عظيم. وتركنا عليه فى الآخرين. سلام على إبراهيم. كذلك نجزي المحسنين. إنه من عبادنا المؤمنين. وبشرناه بإسحاق نبيا من الصالحين. وباركنا عليه وعلى إسحاق ومن ذريتهما محسن وظالم لنفسه مبين).

ونعرض لتفسير واحد من أعلام أهل السنة وهو الإمام أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقى المتوفى سنة ٧٧٤هـ فى تفسيره المسمى (تفسير القرآن العظيم) ورغبة منا فى عدم الإطالة فى الاستشهادات النصية نوجز ما أورده إبن كثير فى تفسيره الجزء الرابع ص ١٤-١٩ من طبعة المكتبة القيمة عام ١٨٩٣.

فقد أورد ابن كثير بعد تفسيره للآيات السابقة فصلاً فى ذكر الآثار الواردة عن السلف فى أن الذبيح من هو؟ خلاصته أن من قال هو إسحاق عليه السلام مجموعة كبيرة من الصحابة هم: سفيان الثوري، على بن أبى طالب، عمر بن الخطاب، عبد الله بن مسعود، عبد الله بن عباس، وكذا قال عكرمة، سعيد بن جبير، مجاهد والشعبي، وعبيد بن عمير وزيد بن أسلم، وقتادة ومقاتل وغيرهم.

كل هؤلاء الأعلام يذهبون إلى أن الذبيح هو إسحاق وليس إسماعيل.

ثم يورد ابن كثير فصلاً آخر في ذكر الآثار الواردة بأن- النبيح- إسماعيل عليه السلام وهو الصحيح المقتطوع به، كما ينص ابن كثير في تفسيره.

وروايته عن ابن عباس وعلى، وابن عمر وأبي هريرة، سعيد بن المسيب، وسعيد بن جبير والحسن، ومجاهد والشعبي ومحمد بن كعب القرظي، وغيرهم.

ومن الواضح أن المقارنة النقدية بين كل هذه الروايات والأسانيد لن تفيد بشئ- وما أسترسلت فيها إلا لإشراك القارئ معنى في البحث- خاصة وأن المسلم به عند العرب أن النبيح هو إسماعيل وليس إسحاق، ومن العجب أن تقرأ رواية تقول عن يهودى أسلم أنه حدث عمر بن عبد العزيز أن اليهود لتعلم أن النبيح هو إسماعيل، لكنهم بدلوه إلى إسحاق لعلمهم أن إسماعيل أبو العرب، وهذا شرف محبوبه على أنفسهم فبدلوه بإسحاق!!

والأعجب أن نجد من يتبنى هذه الرؤية في الإسلام الموضوع المعاصر، بل هي الرؤية المهيمنة على الإسلام الموضوع حتى اليوم (١٢). ولكن إذا حكمنا العقل والمنطق، فثمة تهاوت كبير في هذه الروايات، ولها ما يبررها، فإذا اتفقنا مع مؤرخي الإسلام على أن إسحاق أبو يعقوب وبالتالي هو أصل القبيلة الإسرائيلية وادعاء ذبحه وفديته هو شرف يدعيه اليهود لأنفسهم فإننا بمصد مشكلة بدهية.. وهى إذا كانت التوراة تقول بذبح إسحاق وفدائه فما هى مبررات التوراة فى السبق التاريخي لأن تجعل المفدى هو إسحاق .. هل كانت تعلم أن إسماعيل سيصبح أباً للعرب؟!

وإذا افترضنا صدق هذه الرواية -على تهاوتها- من يمتلك المبرر الأقوى لإدعاء نسبة النبيح إليه .. اليهود .. أم العرب؟! مع الوضع فى الاعتبار السبق التاريخي لكتابة التوراة!

فلنتحكم للنص القرآنى أولاً ،والذى لم يصرح نصاً باسم النبيح .. ولكنه أشار ضمنيًا -إلى كونه إسحاق- وإلا لما حدث الالتحاق بين وجهتى النظر داخل الإسلام نفسه- بل إن كونه إسحاق أرجح عند بعض المفسرين-المغضوب عليهم من أهل السنة-مثل الزمخشري فى تفسيره الكشف المجلد الرابع ص٥٩- ٥٩- طبعة دار الريان للتراث ،وكذلك أبو جعفر بن جرير الطبري فى تفسيره الكبير وتاريخه الذى يدعى الكثيرون من منظري الإسلام الموضوع أنه محشو بالإسرائيليات، وغيرهما.



والنص القرآنى يبدأ رواية الذبيح بالبشرى من الله إلى إبراهيم بغلام حلیم والمعروف -كما سبق وأشرنا- أن اسحاق هو الذى ولد بالبشارة ، وبمعجزة إلهية ، والرواية معروفة حيث صكت سارة وجهها وقالت عجوز عقيم ، واستعجبت من أمر هذه البشرى بغلام إسمه اسحاق .. ولم يرد إسم إسماعيل ولو مرة واحدة مقرونا ببشرى سابقة على مولده ، فضلاً عن أنه ابن الجارية المصرية (هاجر) والذى أنجبته بعد اتصال جنسى مباشر مع إبراهيم.

منطقياً لا حاجة للبشرى فى مولد إسماعيل والبشرى متعلقة بمولد إسحاق .. هذه واحدة أما الثانية أن القرآن بعد أن استعرض قصة الذبيح / الفداء كرر البشرى باسحاق نبيا ومن الصالحين ، وأثنى على إبراهيم واسحاق ، فلا أثر قرآنياً هنا لذكر إسماعيل فى سياق البشرى أو قصة الذبيح / الفداء.

ونعود لتفسير ابن كثير فنراه يقول نصاً: (فيشرناه بغلام حلیم) وهذا الغلام هو اسماعيل عليه السلام فإنه أول ولد بشرى إبراهيم عليه السلام ، وهو أكبر من إسحاق باتفاق المسلمين وأهل الكتاب ، بل نص فى كتابهم أن اسماعيل عليه السلام ولد لإبراهيم عليه السلام ست وثمانون سنة ، وولد اسحاق وعمر إبراهيم عليه السلام تسع وتسعون سنة، وعندما أن الله تبارك وتعالى أمر إبراهيم أن يذبح ابنه وحيداً ، وفى نسخة أخرى بكره فأقحموا هاهنا كذباً وبهتاناً اسحاق ولا يجوز هذا لأنه مخالف لنص كتابهم (!) -علامات التعجب من عندنا- وإنما أقحموا اسحاق لأنه أبوهم وإسماعيل أبو العرب فحسدوهم فزادوا ذلك وحرفوا وحيدك بمعنى الذى ليس عندك غيره. فإن إسماعيل كان قد ذهب به وبأمه إلى مكة ، وهو تأويل وتحريف باطل.. فإنه لا يقال وحيدك بمعنى الذى ليس له غيره.. وقد ذهب جماعة من أهل العلم إلى أن الذبيح هو إسحاق ، وحكى ذلك عن طائفة من السلف ، حتى نقل عن بعض الصحابة رضى الله عنهم ص ١٥.

هكذا وبكل بساطة ، نضرب بالعقل والمنطق عرض الحائط .. ومع فرض صدق ما رواه ابن كثير عن تحريف اليهود .. فإن لهم مبرراً آخر غير حسد العرب .. وهو أن اسحاق الابن الذى أتى بمعجزة إلهية بعد التسعين ، ثم إنه ابنه من زوجته العقيم العجوز (سارة) ، وليس من الجارية المصرية التى تزوجها لإنجاب اسماعيل بشكل طبيعى .. وبالتالي فهو (اسحاق) وحيداً من هذا المنظور .. ثم ألم يتعرض إبراهيم لاختبار بولده إسماعيل عندما تركه هو

وأمه طفلا صغيرا يواد غير ذى زرع عند بيت الله الحرام .. أليس هذا اختبارا لإسماعيل وأمه هاجر؟.

ثم ونشيا مع المنطق المعكوس .. أيهما أعز عند الأب .. الابن الأصغر الذى جاء بمعجزة وبشارة أم الإبن الأكبر الذى ولد من جارية وأختبر فيه بتركه فى الصحراء تأسيسا للشعائر الحج؟. وأيهما أقسى على الأب .. ذبح الأخير أم الأول . ألم تر أن الموقف يعيد نفسه مرة أخرى مع أخوة يوسف وإبيه يعقوب؟.

ثم وأخيرا ، أى منطق ذلك الذى يسوغ الافتراء على النص سوى منطق الايديولوجية العربية التى تدعى شرف النسب إلى إسماعيل فتحاول جاهدة أن تجعله من تعرض للذبح والفداء لتسوغ الاحتفال بعيد الأضحى كشعبية إسلامية خالصة مرتبطة بموسم الحج . ليصبح الحج كله عربيا ، وشريعة التضحية و الفداء منسوبة إلى إسماعيل ويصبح النبى محمد ابن النبيحين إسماعيل وعبد الله ! أيهما يمتلك المبرر الأقوى للتحريف والتخروج على النص ، العرب أم بنو إسرائيل.

هذه الأسئلة (اللامفكر فيها) مرتبطة بتأسيس إيديولوجيا الإسلام الموضوع.

#### د- أساطير الصيت

ولأن شخصية النبى - فى المخيلة العربية- شخصية بطولية دشت لها إرهابات ونوبات كثيرة تأسيسا لأسطورة الصيت ، التى تقوم وظيفتها على استثمار ولادة ومآثر بطل شعبى محاط بهالة من الغموض والاعجاز (١٣) كان لابد من تنزيهها عن كل ما يمكن أن يشوه صورتها / الزعامية ، فدشت له السير النبوية/ الشعبية إرهابات كثيرة منها قصة الذبح ، وفداء الله لإسماعيل ، جعلت من مولد النبى محمد روايات شعبية ، من رؤى جده عبد المطلب عن ميلاده ، ورؤى أمته بنت وهب (أم النبى). (١٤) إلى جفاف نهر مقدس ، وإخماد نار الفرس المقدسة ، واهتزاز عرش كسرى ، وقصة الفيل.. ولم يسأل أحد هل هذه الروايات تمت صياغتها بعد إعلان النبى نبوته أم قبلها؟.

وإذا كانت قبلها .. لماذا كذبه مشركو قريش ؟ وإذا كانت بعدها من كان يملك الأرقام الصناعية ليرصد كل هذه التحولات التى اجتاحت العالم مباشرة بمولد النبى الأعظم؟.

الأمر الذى يدعونا لتأمل هذه الروايات الشعبية ، وريتها بالصياغات العالمية لأساطير

الصيت المبشرة بميلاد الأبطال العظام والرجال مغيرى التاريخ!!.

وقصة ذبح إسماعيل وفدائه تدخل فى سياق هذه الحكايات الشعبية التى صيغت بيد مؤرخى الإسلام الوضعى.

هذه الروايات الشعبية تحتاج لدراسة مستقلة تتناول السيرة النبوية كسيرة شعبية أنتجها المتخيل العربى فى سياق تدشين حجية النبوة والتأريخ لها.

#### ٤- خاتمة .. ليست كلمة أخيرة:

(إن إعادة تقييم كل القيم.. مهمة سوداء) . نريد فى النهاية أن نؤكد أن النسبية هى الحقيقة الوحيدة التى يمكن أن نسلم بها ، وأن كل اجتهدادتنا تدور فى فلك محاولات الفهم والنقد والاجابة على الأسئلة المحيرة والمسكوت عنها فى الاسلام الموضوع كما نتناوله . وملاحظتنا النهائية التى نخرج بها من هذه الدراسة أن قصة الغرائيق التى يشيها النص القرآنى ويثبت فى المقابل نسخ الوحى لها ، ترفض من جهة العقل الإسلامى الراض لتصور أن النبى غير معصوم من الخطأ.

وقصة زينب بنت جحش ونص القرآن الصريح فيها ترفض كذلك ، ويتهم مؤرخ بشقل وعلم الطبرى بأنه كان (عبيطاً) لأنه أورد مثل هذه الروايات ، ولا يلتفت العقل الإسلامى أحادى التوجه إلى حجية النص القرآنى هنا ، وإنما يمارس خروجاً عليه . ويتهم بالزندقة والإلحاد ومن يناقش هذه القضايا والروايات كما أثبتنا فى مقدمات البحث.

إن رصد هذا الكم الضخم من المتناقضات بين النص القرآنى ومفسريه من أهل الإسلام الموضوع ، يحتاج لمجلدات وتضفح الأسئلة الصعبة فى الأوقات العصيبة التى يجرنا فيها البعض إلى الخلف بقوة ألف عام فى الساعة الواحدة.

وينتقد البخارى لأنه أورد قصة الغرائيق ولا ينتقد لأنه أثبت العديد من الأحاديث التى تضرب بعضها بعضاً.

وفى الختام لا غللك إلا أن ندعو الجميع لوضعة فكر الإسلام ، وفهمه بعيداً عن العاطفة ، ونقده نقداً علمياً منهجياً للكشف عن ثغراته التى لا تنكشف إلا إذا تمت دراسته ككل فى سياق التاريخ ومنهج سوسىولوجى يحتمى بالنقد الفلسفى والتاريخى.

فالمرأة في الإسلام تحتاج إلى دراسات عديدة لرفع التجنى عليها ، والمعأثر بالإسرائيليات فيدعى أنهم حبائل الشيطان وأن حواء هى التى أخرجت آدم من الجنة ، تمشياً مع روايات التوراة، وبلا أى سند من النص القرآنى .

وحقوق الإنسان أيضاً تحتاج لإعادة صياغة لنعرف إن كانت حقوق الإنسان المسلم فقط.. أم الإنسان بمعناه الشامل فكم من الجرائم ترتكب باسم الدين، ومغالطات لا حصر لها تتم تحت غطاء الإسلام والقرآن.

نحن بحاجة إلى تنقية أصول الإسلام نفسه ، لنكشف عن مدى الاتساق الداخلى فى النسق الإسلامى.

إنها مهمة صعبة ، أن تعيد تقييم كل القيم ولكنها ضرورية ، وحتمية ، وملحة أيضاً ، ونحن على أعتاب قرن جديد، يكتسح فيه طوفان العولمة كل قومية وخصوصية .  
قد يصدم هذا البحث الكثيرين ، ولكن لم يعد فى العمر ما نضيعه بلا فائدة، وسلاخنا فى

### هوامش

(١) انظر دراساتنا المنشورة بمجلة أدب ونقد حدة الردة العدد ١٥١ مارس ١٩٩٨ -  
(والنبي والشاعر) العدد ١٥٨ أكتوبر ١٩٩٨ - ونقد سلطة النص) العدد ١٦٤ إبريل ١٩٩٩  
والتي تدور كلها حول إشكاليات الفكر الإسلامى على كافة الأصعدة ومن الدراسات التي  
تحت الإنجاز (النبي والساحر) (التكفير والتكفير المضاد) نقد العقل التوحيدى وغيرها من  
الدراسات قيد البحث والتي تتمحور حول نقد الإسلام الوضعى.

(٢) والمعنى هنا هو سلطة أهل السنة والجماعة -الارثوذكسية الإسلامية -التي تدعى امتلاك مفهوم (الإسلام الحق).

(٣) أركون (محمد) -أين هو الفكر الإسلامى المعاصر؟ ترجمة وتعليق هاشم صالح -  
دار الساقي - طبعة ثانية ١٩٩٥ من مقدمة المؤلف ص ٧ وما بعدها.

(٤) راجع بهذا الصدد اجتهادات د سيد القمنى (الأسطورة والتراث) ود. عيد الهادى  
عيد الرحمن (التاريخ والأسطورة) ومحمد أركون .. وفراس السواح وغيرهم.

(٥) أنظر كتابات المتصوفة وكلامهم عن أن أول ما خلق الله خلق النور المحمدي ، فأشرق على العالم !! وهذا من جانبنا يوضع في سياق التخريف.

(٦) ابن عبد الوهاب (الشيخ محمد) -مختصر سيرة الرسول- القاهرة ١٩٥٦ ص ٢٢.

(٧) الغزالي (محمد) -السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث- الطبعة ١١ مارس ١٩٩٦ دار الشروق -القاهرة ص-٢.

(٨) مؤنس (د/ حسين) تنقيح أصول التاريخ الإسلامي دار الرشاد. الطبعة الأولى ١٩٩٧- ٨- ١١.

(٩) تفسير (الطبري) أبو جعفر بن جرير- ج ٢٢ ص ١٠- نقلا عن (الإسرائيليات في التفسير والحديث د. محمد حسين الذهبي- مكتبة وهبه- طبعة ١٩٩٠ ع ١٠٣- ١٠٤).

(١٠) الإمام أحمد بن حنبل -الرد على الزنادقة والجهمية -المطبعة السلفية ومكتبتها -القاهرة الطبعة الأولى -١٣٩٣ هـ- ص ٢٦.

(١١) أرنلديز (روجيه) (رسل ثلاثة لآله واحد) ترجمة وديع مبارك منشورات عويدات بيروت -باريس. ص ٢٠، ٢١.

(١٢) أنظر د. أحمد شلبي -مقارنة الأديان (١) اليهودية -الطبعة ٨ -القاهرة ١٩٨٨- دار النهضة المصرية ص ١٣٥. حيث يندفع في محاولات إثبات أن الذبيح هو إسماعيل وليس

إسحاق وغيره من الكتب الإسلامية التي تحسم الأمر بالاستناد إلى قول منسوب إلى النبي أنه ابن الذبيحين إسماعيل وعبد الله والأمر سنشير إليه دراسات أخرى حول أساطير الصيت في الإسلام الوضعي.

(١٣) صموئيل هنري هوك- منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير -ترجمة صبحي حديد- دار الحوار -اللاذقية -طبعة أولى ١٩٨٣ ص ١٢.

(١٤) راجع السيرة النبوية لابن هشام- وكل القصص والتواريخ التي تناولت ميلاد النبي محمد ، ولاحظ إرهابات المولد التي يدها البعض إلى قصي بن كلاب مؤسس العشيرة القرشية (خليل عبد الكريم- قرش من القبيلة إلى الدولة المركزية- وسيد محمود القموني -الحزب الهاشمي وتأسيس الدولة الإسلامية -إبراهيم الابيارى معاوية الرجل الذي أنشأ دولة -وحسن إبراهيم حسن- تاريخ الاسلام- وغيرها المؤلفات التي وضعت في السيرة النبوية.

# ثلاث قصص

## مدحت يوسف

### لوحة

صفحة المرأة فينتشر أريجها في أنحاء الغرفة . رائحة جميلة جذابة تملأ المكان . خلف المرأة شيد العنكبوت مملكته بخيوطه الحريرية الدقيقة المتشابكة والتي سرعان ما تمتلئ بالذباب والحشرات العالقة . فردة حذاء قديم ترقد أسفل الخيوط يغطيها التراب فلا يظهر لونها الأصلي . خاتم زفافها المفقود داخل الحذاء المترب .

زوجها يجلس حزينا في ركن مظلم منزو يده تعبث بالحذاء . أفكاره تصطدم بسقف الغرفة . يئن . يتوجع فيصطدم أنينه بظهر المرأة الأسود القاسي . يحزن العنكبوت لحالته يد إليه خيوطه . تلتف تلك الخيوط رويدا رويدا حوله . تغطيه تماما يخفى الأنين إلى الأبد بينما تظل زوجته تصلح من مظهرها المشائق على صفحة المرأة .

### خلف أسوار المدى

عملاق أسود اللون . بوابة حديدية ضخمة . رأس العملاق خال من الشعر إلا من ضفيرة قتند من مؤخرة الرأس وحتى الفخذين (كل عمله سبك النحاس وتحويله إلى قيود)  
جذابة هي وجميلة . رأها عند المدخل

أرسم بحرا بلا شيطان . أسفله قطار . لا قضبان . لا تذاكر لا قيود تحدد من حركته . يتماوج هادئا . يحملك حيث الحبيبية ترقد بين الأصدا . لا توقظوا الحبيبة حتى تشاء أو حتى يشاء . جسد الحبيبة لأولوة . الريش يغطي . الأشجار تنبت من نهديها . ملاك يسدل التسلار . يبدو المنظر باهتا . الحبيبة تغير من وضعها . تقوم من نومها صورة المحبوبة مطبوعة على الرمال . المياه تغطي كل التفاصيل . الصورة نغم . الأذن صماء . القطار يحملك من جسدي إلى بلاد لا تكف عن التسبدل والتحول . صور تطيع . موسيقى تسري . قطارات تعوى . أمواج تصخب . بحور ليس لها شيطان . حبيبتي لم أجدها بعد . لا توقظني حتى أرسم من جديد أو أحتضنها .

### صورة وصورة أخرى

عندما تنظر في المرأة تظهر صورتها متألقة بشوبها الأحمر الشفاف . شعرها الأشقر يغطي كل ظهرها . غمازتان على جانبي فمها . تبتسم تزدادان عمقا . تتسع شفتاها كاشفتان عما بينهما من أسنان بيضاء متناسقة . حتى عطرها ينعكس على

المؤدى إلى النفق المظلم . البوابة الحديدية  
تفتح . رائحة جسدها قملأ النفق وتختلط  
بالظلام.

اقترب العمالق منها . ألبسها قيدها  
الذى أعده على مهل . انزعاجها يزداد .  
تتركه . تهول . تحاول الهرب منه . عندما  
تقف لتلتقط أنفاسها تجده دائما أمامها  
بوجهه الأسود اللامع . تشاهد رجلا يغسل  
يديه فى بحر من الدماء . يرفعهما  
قطرات حقيقية تتساقط من يديه . يحاول  
غسلهما من جديد دون جدوى .

- أين سأسكن؟

قاطعها ضجيج رجل يصرخ : (أخطأت  
إذ قد أسلمت دما بريئا).

صوته يتردد فى جنبات المكان:

(أنا لا أريد الفضة).

يبحث فى جيوبه الخاوية عن الفضة .  
لا يجدها . يعاود الصراخ من جديد .  
أجابها -فى برود لم تعود عليه:-

ستمسكنين حيث لا يوجد حب فوق القمم  
الصخرية السوداء . ينبت الشوك . يسكن  
البرد والنار معا . تخرج الحيات من شقوقها  
تبحث عن أجساد طازجة تبشها سمومها .  
تتلقى الأجساد من الألم لكنها لا تموت.

يقول : لك حرية التحدث مع من  
نشائين إذا استطعت التحدث أو لو أنصتوا  
هم لما قولين.

سميدتى حان وقت عودتى كى أتسلم  
آخرين . أتركك لخيالك الجامع وذكرياتك  
هما كل ما تبقى لديك فى هذا المكان.

أرجو ألا تكون ذكرياتك سكيناً حاداً  
يمزق أوصال نفسك المتهاككة.

(صمتُ يخيم على المكان لا يقطعه  
سوى فحيح الأقاعي . قرقرعات الحجارة .  
صوت البوابة الحديدية وهى تفتح . تغلق .  
مختلطة بأحداث متناثرة تقترب من  
العراك والصراخ).

رجلُ يتخيل بناء مدينة . يتخيل  
خرقها .

واحد يمتطى شهرته فيسقط على  
الصخور المديبة . تتمزق نفسه . يقامر ضد  
ذاته . يخسرها . يحاول من جديد.

هى تائهة بين الكل والذات . نظرت  
إلى معصمها وجدت اسمها منقرشا على  
القييد النحاسى أسفله رقم ٦٦٦ قرأته  
بوضوح وغاب عنها ما يعنيه.

تأرجحت على خيط رفيع ما بين خيالها  
وذكرياتها . قرقرعات الحجارة لم تعد  
تزعجها.

أفاقت على صوت نغمات تصدر من  
عمق أعماقها كهواء ذئب جريح . نقشت  
بأظافر الطويلة أسمها على الصخرة  
السوداء بجوارها رسمت دمتين لأنها لم  
تعد قادرة على البكاء.

# جبران خليل جبران

(١٨٨٣-١٩٣١)

## د . ثروت عكاشة

عندما غادر لبنان إلى المهجر ، لم يكن إلا واحداً من قافلة صغيرة فقيرة ، تبحث عن الرزق والأمل وراحة البال ، ولم يكن قائدتها أو رائدها ، حتى تملأ مسئولياته ثغرات الحياة . ولم يكن كذلك أضعفها أو أرقها ، حتى تقطع عليه الرعاية ، سبل الخيال .

وإنما كان بين هذا وذاك ، فتى رقيقا ، يتأرجح بين صور الأمس ، وأحلام الغد ... في الجبل الأشم كان مولده .

وبين شجيرات الارز ، كانت خطواته الأولى ، بأقدام حافية .

وخياشيمه لا تزال منتلثة براحة الغاب ، وثمار الفاكهة .

وسمعه لا يزال مثقلا بما كان بين أبيه وأمه من خلافات .

وقلبه لا يزال مضطربا على أبيه ، وقد خلفته القافلة وراءها في الجبل الأشم ، وحيدا غامض المصير .. كالغيب : لا تؤنس وحدته ، إلا كأس أو لفافة تبخا .

وخيله لا يزال مجهدا مكدودا ، وهو يحاول أن يتبين هذا المستقبل ، في بلاد ناشئة ...

يعيش فيها قوم آخرون ، يمارسون نوعا من حياة جديدة ، لا يدري ماذا تكون .. وطبيعة

الفنان ، والفكر والفيلسوف الكامنة فيه ، تحرك هذه العوامل جميعا لتوفر له في هذه الرحلة ، ما يفتقده من زاد .

.. الماضي القصير يجتره ، بالسنوات المحدودة من عمره يستعيد بها ، فيحس أنه مشدود

إلى ذلك كله ، شداً غير رقيق ، وغير رقيق .

وتجاذب النفس السانجة الفنية فيه ، عوامل مختلفة ، من ذكرياته ..

ألوان العقاب التي لحقت به ، في مدرسته الأولى ، وفي بيته ، وهو يحاول أن يصور ما

يتفاعل داخل نفسه من مشاعر .. في خطوط ورسوم تشير ثائرة معلمه تارة ، وتشير ثائرة

أسرته تارة أخرى .

ألوان التعصب بين الموارنة والمسيحيين الأرثوذكس من أهل قريته ، وكيف كان أهله

من الموارنة يقاطعون بائع الزيت الأرثوذكسي ، بموقف أمه السماح من هذا التعصب

، وسعة أفق والده من بائع الزيت الماروني ، عندما لم يكن يكتفى بما يشتريه منه ، وإنما كان

يحاول أن يدعوه للمبيت ينعم داخل الدار بدفء الدار ، وكرم أصحاب الدار .

\*\*\*



ألوان التقشف في حياة الجبل، بين بدو الجبل، حينما رحل مع والده مرة، وقضى بضعة أيام مع الطبيعة القاسية الصلبة، وجهاً لوجه.

ألوان العذاب التي استقرت في شعوره .. وكيف خرج بها إلى المقبرة خلف الكنيسة، وفي إحدى يديه طاقة صغيرة من بخور مريم العذراء، وفي اليد الأخرى بضعة أزهار، يبحث عن قبر المسيح بين القبور، ليطلق البخور، وليضع الأزهار، وليتعذب مع المسيح كما تعذب.

هذه الألوان الغنية المتناقضة في داخل نفسه، هي التي ألقت به إلى مصيره القلق. وأمام غموض الحياة الجديدة التي تقصد إليها الأسرة، كان الصراع الرهيب القاسي، بهيئة لما تعرضت له نفسه من مرارة وأسى.

\*\*\*

وتصل القافلة إلى بوسطن. ويعمل أخوه في التجارة كمن سبقوه، وأحلام الغنى والثراء، تراوده وتراود معه أفراد الأسرة جميعاً.

ولكن التجارة لا تحقق أحلام الرحيل وتضطر الأسرة - لكى تجد القوت. إلى كثير من الضنى، وتعيش الأم، على الدمع والعرق والنصح والدعاء.

وتعيش الأختان على أطراف الإبر تنسجان، وتبيعان.. أما جبران خليل جبران، فقد وزع حياته، بين الرسم والقراءة، ومداعبة القلم بالمحاولات.

وفي سن الرابعة عشرة، دخلت حياته أول امرأة.. من بين الظلال والخطوط.. من مرسوم فنان. وبرغم تحذير أمه له، من «التجربة»، إلا أنه مضى في «التجربة» إلى قمتها.

\*\*\*

الفتى الغر الساذج الغريب.. عرف كيف يدخل بيوت الناس من وراء ستار.. في غيبة الزوج، ليغمس شهواته جميعاً في مغامرة غامضة، لا يعرف لها مصيراً.

وتصور له شهواته، أنه شبّ على الطوق، وأنه أصبح مسئولاً عن نفسه، وعن تصرفاته، فلا يعبأ لنصائح الأسرة، ولا يرضخ لظروفه المتواضعة.

\*\*\*

وعاد إلى لبنان، ليستأنف التعليم..

ثم إلى باريس ليدرس الفن..

ثم إلى بوسطن مرة أخرى، ليلحق بالأسرة المكدودة.

فإذا عوامل المحنة قد تجمعت حولها، فيتساقط أفرادها، واحداً بعد واحد كأوراق الخريف.

تموت أخته بالسل، ثم يموت أخوه بنفس الداء.. ثم أمه.

وكان كتابه الأول ، وكان مرسمه الأول كذلك..  
ثم كان حبه الأول ، بعد أن خاض « التجربة » حباً مزدوجاً.. فى العدد وفى النوع كذلك.. موزعاً بين حب الروح ، وحب الجسد.  
الأولى « ماري هاسكل » ، صاحبة مدرسة فى بوسطن ، عشق روحها ، ولكنه لم يشعر أن هذا العشق يملأ حياته كلها ويمده بمختلف أهواء نفسه.  
والثانية .. « ميشلين » ، معلمة فى المدرسة التى كانت تملكها « ماري » ارتبط بها رباطاً عاطفياً حاداً ، عوضه عما أحسه من نقص فى حبه الروحى والفكرى الشفاف مع « ماري ».

وكان للحبين معاً أثرهما عليه.  
وكانت « تجربة » من نوع جديد.  
كان جبران يخاطب فى « ماري » رأسها .  
أما فى « ميشلين » فكان يخاطب قلبها.  
ولكم تمنى ، لو أن روح ماري كانت فى جسد « ميشلين » !.  
إن جبران ، المحروم ، كانت تنطوى نفسه على مرارة ، وعلى ظمأ.. فكان يريد أن يرتوى من كل إناء ، وأن يستقى من كل كأس ، وأن يرد كل مورد تصل إليه يده.

كان يدعو إلى القناعة ، وإلى التجرد.  
وكان يحطم فى الناس روح الطمع ، وحب السيطرة ، ونوازع التملك ولم يكن هو نفسه قنوعاً ، ولا زاهداً ، ولا عزوفاً ، إلا عن اضطراب .  
فلما كانت هذه « التجربة » عاش فريسة ما يذيعه على الناس من رأى ، وما يدخره فى نفسه من شعور بالحرمان .  
وكان حرمانه أشد تأثيراً عليه من رايه ، فكان يتمسك بما يحصل عليه جميعاً ، ثم يبحث بعد ذلك عن مبرر ، يبرر به هذا التناقض فى نفسه .  
إن حبه « لماري » يسر له الذهاب إلى باريس مرة أخرى لمواصلة دراسة الفن ، وليقضى فيها سنوات ثلاثاً ، على نفقتها .. بل ويسر له بعد ذلك نشر مقالاته وكتبه بالانجليزية .. ولولا أن « ماري » دخلت حياة « جبران » ، ما كنا ندري هل يستطيع الفنان العربى المهاجر ، أن يجد الوسيلة التى يخاطب بها قوماً غير قومه ، بلسان غير لسانه ؟

وكما دفعت « ماري » جبران إلى مواطن الفن فى باريس وعواصم أوروبا ، كذلك دفعت به إلى التعبير عن نفسه بالإنجليزية ، بجوار ما عبر عنها بلسانه العربى ، فأضافت بذلك ثروة جديدة إلى أدب جبران .  
كانت تصمح تعبيره بالإنجليزية ، وتشجعه على المضى فيه ، وترى فى مضامته النابضة ، بشيراً بقلم عظيم .

فلما فعل ، ولما تحقق له حلم كبير ، خف فى نفسه ، بعض ما كانت تعانیه .  
لقد كان ، من قبل كاتباً يمثل مدرسة جديدة فى المهجر ، يفخر بها أهله

وعشيرته...

ولكن أهله وعشيرته كانوا يعيشون بعيداً ، فلم يكن يحس كلما كتب أثر ما يكتب فيمن حوله من الناس .

ولعل هذا كان يؤذيه...

لقد كان يريد أن يكون شيئاً هاماً حيث يعيش ، كما أصبح شيئاً هاماً ، حيث لا يعيش .

وتحققت له الأمنية .

وكنّت « ماري » أيضاً ، هي التي حققتها له .

ومع هذا فلم يستطع أن يخلص لها وحدها .

وبينما كان في باريس ، يعيش على ما ترسله له « ماري » ، جاءت « ميشيلين » فجأة ، تلبية للنداء الخفي المتعطش له بين جنباتها ، فنسى الدنيا ، ونسى « ماري » مع الدنيا ، وهو يستقبلها ، ويعرض عليها أن تعيش معه ، فلا يفترقان بعد ذلك أبداً .

ولكن « جبران » لم يكن يستطيع أن يتخلى عن طبيعته القلقة ، حتى والماء بين شفثيه ، بعد طول جفاف .

لأن « جبران » القلق ، المحروم ، التواق إلى كل لذة حتى لو لم يفصح منها ، لم يكن يرضى أن يكون رجل امرأة واحدة ، برغم ما كان يراوده من أحلام التوحيد في الحب ، كلما عرض له في قراءاته ودراساته لون ، من ألوان هذا التوحيد .

لقد كان يحيا قبل أن تصل « ميشيلين » إلى باريس في حياة « ولیم بليك » الشاعر والأديب والفنان الإنجليزي .

وكان إنتاج « ولیم بليك » هو سحره ، كما كانت سيرة « ولیم بليك » هي أمه . ولم يكن « ولیم بليك » عابثاً ، ولا مستهتراً ، ولا مشتت العاطفة والشعور .. بل كان زوجاً مثالياً ، لم يعرف غير زوجه ، صديقاً وخليلاً وملهماً .

ولكن جبران ، الهائم في هذه السيرة العطرة .. كان واقعاً تحت تأثير ما هو أقوى من العطر .. قلقه وحرمانه ومرارة نفسه .

ولم يكن تأثره « بولیم بليك » إلا مظهراً من مظاهر طموحه إلى المثل الأعلى .

أما في نفسه .. فقد ظل كما هو : جبران خليل جبران .

ولهذا فقد أراد من « ميشيلين » أن تحيا معه ، خليفة لهواه ...

ولم تكن « ميشيلين » تريد أن تكون خليلته ، ولكنها أرادت أن تكون زوجته .

ولم يرض جبران ، ولم ترض « ميشيلين » .. فافترقا ، على غير وفاق .

وكما فعل مع « ميشيلين » فعل كذلك مع « ماري » عندما عاد من باريس . فوجد نفسه يهابه صراعاً خفياً مع نفسه .

... الهميل الذي طوقت « ماري » به عنق « جبران » ، يشد عليه الخناق .

والقلق ، بالظلم ، بالنفس الحائرة ، في جبران ، تسد عليه السبيل .

ولكن روح الشرق الكامنة فيه ، رجعت جانب العرقان بالجميل ، فعرض

على «مارى» الزواج وهو فى قرارة نفسه غير راغب فيه.  
غير أن حس المرأة ، بمن يحبها ، يكشف لها نواياه ، فآثرت صداقته على الزواج منه.

وأُسرع «جبران» فقبل الاعتذار ، كلثما كانت نجاته فيه.  
إن جبران يفسر هذا القلق العاطفى بأن الحب إذا لم يتجدد كل يوم أصبح عادة ثم استعباداً.  
هذا القلق العاطفى الواضح فى «جبران» يقابله ، قلق فكرى فى إنتاج «جبران».

بدأ «جبران» ، محتاجاً ، بائساً وفى نفسه طاقة ضخمة لا تعوض شيئاً عما يعانیه من حاجة وبؤس ، فاندفع إلى الحق على الناس ، بالتمرد ، بالثورة والكفر بالآديان.

كره الناس حتى بنى وطنه.  
وأخذته العزة بنفسه فاستكثر على نفسه أن يكون مولده فى قرية صغيرة ، فى بلد صغير ، على أطراف الدنيا.

واندفع يلوم أهله ومواطنيه على ما هم فيه من ضعف وتأخر.  
ويمضى فى مرارته من الناس .. فيحطم كل ما توارثوه من تقاليد وقيم وقواعد ومعتقدات ، بينما كان يتمنى فيما بينه وبين نفسه ، لو أنه حظى من دنياه ، بما يحظى به سواه ، من هذه التقاليد والقيم والقواعد والمعتقدات.  
الحاجة والحرمان مرة أخرى ، حملته حملاً على أن يحطم كل شئ ، ليسخر مما يملكه سواه لأنه لا يملكه هو ، ويتمنى لو استطاع.  
وفى كتابه «العواصف» نجد أن المرارة فى نفس جبران ، قد بلغت قممتها تشاؤماً وكآبة.

ولكنه ما أن يستريح ، ويعزف طعم النعمة ، وينبزع من المجتمع اعترافاً به ، وأنحاء خفيفة لواهبه ... حتى يسلك سبيلاً آخر ، فيرى أن «الكآبة ليست إلا جداراً يفصل بين روضتين» . وينقلب المتمرد النائر ، إلى مؤمن عميق الإيمان ، متجرد من الارتباطات الدنيا ، متسام إلى صوفية غريبة ، تظهر فى كتابه «النبي» وهو يعالج العلاقات الإنسانية بين الناس.

ثم يزداد جبران تطوراً نحو مثل عليا متسامية ، فنجد فى كتاب «رمل وزبد» يعترف «بأنه جاهل بالحقيقة المطلقة ، وراضخ أمام هذا الجهل ، وحسبه هذا شرفاً وجزاء».

ويزداد كذلك تطوراً نحو التسامح فيرى «لكل رجل عظيم قلبان ، واحد ينزف والآخر يترفق».

ثم يمضى فى إيضاحه بما ينبغى أن يكون عليه السلوك بين الناس فيعلن «أنه إنسان بلا أعداء ، ويدعو الله إذا قدر عليه أن يكون له عدو ، أن يجعل قوى عدوه متعادلة مع قواه ليكون النصر للحق لا لسواه».



وفى مجال آخر يسخر من الناس ويطمئنهم إلى أن مصير خصوماتهم مع أعدائهم أن تهدأ وتستقر يوم يجمع القبر بينهم.  
غير أن جبران بعد هدوء ثورته وتمرده وجموحه ، يحتفظ لنفسه بشئ من الاستعلاء على الناس ، فيصور لنفسه وللناس «وفى النبى» ، أنه معلم ، يطل على الدنيا كلها ، مبشراً وداعياً إلى الطريق السوى، الذى لا طريق سواه .  
لقد بدأ حانقاً ثائراً .

ثم أنتهى مستعلياً على الدنيا جميعاً .  
كأنما كان النذير للناس بما هم فيه من باطل ، وبما ينبغى أن يكونوا عليه من حق .

ولكن روح الشاعر والفنان «جبران» ثار حتى على ما فى نفسه من غرور وادعاء . إن صديق عمره «نيخائيل نعيمة» الفيلسوف العربى الذى أرخ لجبران فأجاد- وهو أوثق مصدر لدراسة جبران- يروى عنه أنهما كانا يوماً سائرين بين طبيعة فاتنة تبديت فتنتها فى وضوحها ، فلم تدار أسرارها عن العيون والأبصار . وبينما هما مأخوذان بما حولهما من فتنة وصرامة ووضوح ، إذا «جبران» يتوقف فجأة وينادى صديقه ، وكان أقرب ما يكون إلى نفسه وإلى ضعفه أيضاً .

وقال : «إنى نذير زائف ياميشياً» ، وهكذا كان ينابيه .  
وكان جبران أيامها ، يختزن فى نفسه ، كتاب «النبى» ، وما يحوى هذا الكتاب من مادة ، وكأنما استعاد ما يختزنه وينوى أن يقدمه للناس ، فاستكثر أن يحمل هذه الرسالة الضخمة إلى العالم ، وأن يجعل من نفسه معلماً ، يصصح الأخطاء ، ويمهد طريق المعرفة ، فثار على نفسه وعلى غروره بيتما هو أعلم بما يعثوره من ضعف ، وتنطوى عليه نفسه من خطأ ، فكانت وقفته التى كشف فيها من حقيقة نفسه بشجاعة ، بعد أن هاله أن يعيش فى تناقض ضخم بين خطاياهم وتعاليمه ، التى ينوى أن يخرج بها على الناس ، وكان اعتراجه لصديق عمره ، أمام طبيعة نقية طاهرة لا تعرف النفاق .  
فلما سكنت نفسه ، عاد إلى ما كان عليه من إقدام ، فأخرج كتاب «النبى» .

\*\*\*

وجبران كذلك كان قلقاً فى إيمانه بمثله العليا .  
ففى رحلته إلى باريس تعرف بالرسم «أوجست رودين» الذى قادة فى إغراء إلى معرفة «وليم بليك» فتأثر بكتاباته إلى أبعد الحدود ، وأصبح «وليم بليك» بما ألف ، وما صور ، وما خلف ، مثله الأعلى فى الحياة .  
فلما عاد إلى الولايات المتحدة ، واتسعت آفاقه ودخل «نيتشه» حياته .. ومن خلفه «زراشت» بتعاليمه وفلسفته بنسى «بليك» ولم يعد أمامه غير «نيتشه» و«زراشت» .  
وبعد أن كان جبران يسيل رقة فى عواطفه ، أصبح يهيم بالقوة فى كتاباته

«نيتشه»، بل وأنكر ما كان يؤمن به أيام شبابه، وخاصة مفهوم الحب، الذي أصبح عنده مادة وسيادة واستعلاء.

ويبلغ تأثير «جبران» بنيتشه وراشيت حدًا جعله يجيب على صديق حينما طلب إليه أن يجمع مقالاته العاطفية «دمعة وابتسامة» في كتاب قائلاً:  
ذاك عهد من حياتي قد مضى ... بين تشييب وشكوى ونواح

\*\*\*

على أن جبران -كأي فنان- عرف كيف يلتقط فن نيتشه، ودفعه الإعجاب بنيتشه إلى أن يحاول أن يكون هو أيضاً «نيتشه» جديداً.

ولكن جبران الشاعر، لم يستطع أن يصبح صورة حقيقة من نيتشه. وحينما حاول أن يرتدى ثوبه كان واضحاً أن هذا الثوب مستعار. وظلت الصلة بينهما قائمة على الخيال والقلب، ولما عاد القلق إلى النفس القلقة في جبران وخف تأثيره بأفكار بنيتشه، ظل متأثراً بأساليبه وطريقته في التعبير. وكما اتخذ نيتشه زارشت وسيلة لإذاعة آرائه، كذلك جبران اتخذ «المصطفى» في كتابه «النبى» وسيلة للتعبير عن أفكاره واتجاهاته.

إن جبران لم يطق صبرا كعادته على فلسفة نيتشه فعاد ما كان.. فناناً يؤمن بأن الفن هو أن نفهم الطبيعة وننقل معانيها للذين لا يفهمونها. فالفن أن نعكس روح الشجرة لا أن نرسم جزئياتها، وأن نأتى بضمير البحر، لا أن نصور أمواجه بتقلباتها، وأن نرى في المالكوف ما ليس مألوفاً.

والشعر ليس رأياً وجد طريقه إلى التعبير، ولكنه أغنية تتصاعد من جرح ينزف أو من شفاء باسمة..

والجمال هو ما نراه، فنود أن نعطي لا أن نأخذ، ونحن ولا نحيا إلا لنكتشفه، وكل ما عدا ذلك ضرب من الانتظار.

.. وأن الجمال يكون أشد بريقا في قلب من يتشوق إليه، منه في عين من يراه.

وقد يبدو من هذه المتناقضات في جبران، أنه كان إنساناً شاذاً، والحقيقة أنه كان إنساناً طبيعياً، يحيا بلا تصنيع، ويترك نفسه على سجاياها، بما فيها من خطأ، وما فيها من صواب.

والفرق بينه وبين سائر الناس، أنه كان علماً ذائع الصيت، وأنه صدق في التعبير عن آثامه وانفعالاته بالناس، وبالظروف.

وفي ضوء هذه العوامل كلها كتب جبران وألف وصور ورسم. وكتبه التي تتابعت، تحكى قصة نفس حاملة ترددت بين مختلف النوازع والعوامل والألام.

فكان جبران يفضل أن يكون بين العالمين أقلهم شأنًا ما توفرت فيهم الرغبة في أن يحققوا أحلامهم، على أن يكون بين الجامدين أعظمهم شأنًا، وهم لا يحلمون ومن ثم لا يفكرون في تحقيق أحلامهم.

\*\*\*

وإذا كنا نقدم اليوم لجبران كتاب «النبي» فلأنه - رغم صفحاته المحدودة - هو الصورة المكتملة لجبران.

تجاريبه كلها فيه، كذلك عواطفه وآماله وأحلامه وآراؤه وصوفيته وفلسفته ونظراته.

إرهاصات الالم، بعد أن أصبحت مذهباً، له مقدماته، وله مبرراته، وله نتائجه.

خيالات الصبأ، بعد أن أصبحت اتجاهات واضحة يحدد قواعد السلوك. عمق الشرق، وسرعة الغرب، بعد أن تفاعلا، داخل النفس الطيبة فخرجت أصولاً وقواعد.

محاولات الطفولة، للرسم والتصور والتصوير، بعد أن أخذت شكلها لوحات رمزية تنطق بلا صوت، وتتحدث بلا كلمات.. تسبقه دائماً خطوطه العميقة النفاذة كحقيقة من حقائق نفسه، ثم يشرحها بعد ذلك.. كلاماً ينبض بالحب والحياة.

لقد انتهى جبران، بعد كل ما مر به من تجارب ومحن إلى أن الحب بين الناس هو شريعة الحياة، عنده يلتقون، وأمامه يتساوون وعلى عتباته تزول ما بينهم من فوارق، وتذوب ما بينهم من خصومات، وعن الحب تتفرع جميع مظاهر الحياة.

العمل أساسه الحب، وكذلك الالم. والدين والحرية والزواج، وكل رباط يربط بين القلوب والعقول والضمائر. ومشكلات الوجود جميعها أولها وآخرها، وما بينهما من مراحل النمو والتطور، ترجع عند جبران إلى أصل واحد، يفسر لنا السر المختفي وراء هذا الوجود، وهو الحب.

إنه يقول عن العمل:

«.. حين تعمل، فأنت مزمار، تتحول من خلاله همسات الزمن إلى أنغام...»

ومن منكم يريد أن يصبح قصبة خرساء صماء، بينما يغنى الجميع من حولها في انسجام؟»

ويمضي جبران خليل جبران، يصور في قوة واقتدار شرف العمل وقداسته الواجب...

«أما إذا صورت لكم الالمكم أن مولدكم.. منسأة.

وتلبية مطالب الجسد... لعنة كتبت على الجبين.

فإني أقول لكم: هيهات أن يحمو ما سطر على الجبين،

إلا حبات العرق...»

\*\*\*

... ثم يمضي مرة أخرى، يعرض جوانب العمل وأسواره في عمق وبصيرة.  
«ولقد نبشتم أيضاً أن الحياة ظلام، حتى أصبحتم ترددون من فرط التعب، ما



يقوله المكودون.

ولعمري إن الحياة ظلام، إلا إذا صاحبها الحافز.

وكل حافز ضئيل، إلا إذا اقترن بالمعرفة.

وكل معرفة هباء، إلا إذا رافقها العمل.

وكل عمل فارغ، إلا إذا امتزج بالحب.

فإذا امتزج عملك بالحب، وصلت نفسك بنفسك، وبالناس، وبالله..

ويخرج لنا، من شاعريته الرقيقة الملهمة النفاذة، بفلسفته البسيطة الأصيلة كالتاريخ، المنطقية المتقدمة المتدفقة كالتيار.

والتأمل في هذه الفلسفة يجدها قديمة وجديدة معاً.. شأنها شأن الفنون. وقد ترددت أسسها في أفكار القدماء والحديثين، ممن تناولوا العقائد والفلسفات بالبحث والدراسة، ومن مارسوا ألوان الفنون.

فوحدة الوجود حقيقة في إنتاج جبران.. وفي هذا الكتاب بالتجديد.

وهو لا يفرق بين جزئيات الأشياء، طالما هي جزئيات في الكيان العام.

حتى المشاعر، حتى الطاقات الحية في الإنسان حتى اختلافات التقدير.

كلها وجميعها، أجزاء.. لكل الواحد، الوجود.

بل إن الوجود عند جبران ليمتد إلى أعظم من مفهومه، فهو قائم بذاته، يصرف النظر عن صورته، والأرواح عنده تتناسخ، وفكرة الموت عنده تعنى الانتقال لا العدم.

على أن وحدة الوجود عند جبران، لا تعوق نمو الشخصية الفردية، ولا تحول بيننا وبين الحركة الحرة المستقلة ذات الطابع الخاص.

وفي حديثه عن الزواج تحليل بارع لوحدة الوجود، واستقلال الشخصية الفردية والمحافظة على مالها من ميزات.

وفي الكتاب كله دعوة شاعرية بديعة، إلى العمق في النظر إلى الأشياء.

فليست المظاهر التي تبدو للناس، هي حقائق ما في الوجود من أسرار..

كلا.. ولكنها لا تعدو أن تكون إطارات لحقائق أعمق، مما تتحملة هذه المظاهر أو لما قد توحيه من معاني.

ومن قبل ترددت هذه النظرات العميقة النفاذة في نظرات الصوفية والمتصوفين.

وفي حديث جبران عن الحب مذهب جديد..

«فالحب لا يعطى إلا ذاته، ولا يأخذ إلا من ذاته،

والحب لا يملك، ولا يملكه أحد.. فهو مكثف بذاته»

فإذا ما تحدث جبران عن العطاء، فإن حديثه ينطوى على روح إنسانية مرهفة أساسها إيمانه.. بوحدة الوجود.

فيرى جبران..

«أنه جميل أن تعطى من يسألك، وأجمل منه أن تعطى من لا يسألك، لأنك

تدرك حاجته». بل يذهب إلى أبعد من هذا ، فيرى أن صاحب الحاجة عندما يأخذ، فهو يحسن إليك لأنه يأخذ منك..

\*\*\*

ولقد ظلت فكرة « النبي » تراود جبران قبل أن يخرج لنا هذا الكتاب الصغير العميق. ففي قصته « إرم ذات العماد » الواردة في كتابه « البدايع والطرائف » ، اتجه واضح إلى إيمانه بوحدة الوجود، حتى في عقائد الناس. جبران المسيحي ، تخير مادته من القرآن. ثم تخير بطله قصته مسلمة علوية عميقة الإيمان. بل تخير اسمها « أمنة » اسماً إسلامياً عزيزاً، من أكثر أسماء المسلمات تداولاً واستعمالاً.

والحديث الذي يجريه جبران على لسانها ، حديث غريب على الناس ، لأنهم لم يألفوه من قبل.

فهى تتناول سر الوجود ، وتناقش أسرار الكون ، وتتعمق النفوس ، والقلوب والعقول والضمائر ، فتحلل صلاتها بالحياة ، وبالله ، بتحليل صوفياً ، لا يفهمه الناس ، أول الأمر ولكنهم يسحرون به ، ويؤخذون بما يتضمنه من معان. ووحدة العقيدة تسرى فى أحاديثها بما يعكس أن المؤلف لم يكن يفرق بين دين ودين، وإنما الدين كله نابع من أصل واحد، متجه إلى هدف واحد. إن أمنة العلوية تلخص هذا كله عند ما يرد على لسانها فيما تناقش مسيحياً فى أصول الدين: « قل لا إله إلا الله ، ولا شئ إلا الله ، وكن مسيحياً ! ». الأديان تلتقى كلها عند جبران ، فى مفهوم واحد، وعقيدة واحدة، أساسها الحب وصدق البصيرة فى تبين أسرار الوجود.

\*\*\*

إن فكرة كتاب « النبي » وما فيها من انفعالات ، وآراء... كانت كامنة فى عقل المؤلف الباطن... وفى شعوره ، وفى ضميره، بكل ما فيها من آثار الماضى، وأحلام المستقبل.

فلما اكتملت عنده الفكرة ، كان هذا الكتاب.

وقد كان جبران يرسم الفكرة أولاً ، ثم يشرحها بالألفاظ . وفى اللوحة التى تمثل شخصية « النبي » ، نرى أنه تصور النبي معلماً ، له من الشخصية ، ومن التأثير ، وقوة البصيرة ، وشغافية الروح ، ما يجعل منه نبياً ، ينبطوى وجوده على سر كبير.

وكذلك لوحاته الأخرى فى الكتاب، وما تمثله من أفكار وآراء... قطع من نفسه سبقت ألفاظه.

كان كتاب « النبي » تطوراً حقيقياً فى حياة جبران العقلية.

فبعد صدور «النبي» قضى جبران ثلاث سنوات يفكر فيما سيتلوه من إنتاج.

ولقد وصل في كتاب «النبي» إلى القمة ، ولم يكن يريد بعده أن ينحدر . على أنه بعد تفكير طويل ، وضع في ذهنه الخطوط الأساسية لبقية إنتاج حياته ، في سلسلة تعالج بقية علاقات الإنسان ، فبعد أن عالج في «النبي» علاقات الإنسان بالإنسان ، أراد أن يعالج علاقات الإنسان بالطبيعة في «حديقة النبي» ، وعلاقة الإنسان بالله في «موت النبي» .

على أن صبره لم يطاوعه حتى يكتمل تفكيره ، فأخرج كتابه «رمل وزبد» ليسد به فراغ حياته الفكرية .

وقبل أن ينتهي من عناصر كتاب «حديقة النبي» توقف فجأة ، ليخرج لنا كتابه «عيسى ابن الإنسان» . وفي هذا الكتاب استطاع أن يضع للمسيح الصورة التي أرادها هو ، وإن احتفظ بالقالب القديم الذي اعتاد أن يستعمله كل من ألف عن المسيح .

لقد أراد جبران أن يحطم الصورة التي صورها المؤرخون للمسيح ، كما لو كان «سيدة بلحية» ، لأنه كان يؤمن أن المسيح رجل العزم والرافة ، وأنه لم يكن مسكيناً أو ضعيفاً ولا مشعوذاً أو ساحراً ، بل بشراً كسائر البشر جميعاً . ولم يكن جبران في كتابه عن المسيح مؤرخاً ، ولكنه كان شاعراً وفناناً وصوفياً يعبر عن نفسه .

فلما فرغ من الكتابة عن المسيح عاود الكرة ، ليتم حلقاته التي انخرها ، فكان كتاب «حديقة النبي» .

على أن المرض وكان قد بدأ يدب في جبران منذ صدر له كتاب «النبي» ، حال بينه وبين صدور كتابه الأخير «موت النبي» . فمات جبران في سنة ١٩٣١ قبل أن يموت النبي الذي تصوره .

والمرحلة الأخيرة من حياة جبران تقفنا على أنه أخذ يقاوم العلة ، ويستهن بالداء ، ويحاول أن يتغلب على ما في جسده من ضعف ، ليبدي أمام الناس قوياً ، صلب العود .

ولم يكن يستطيع أن يخدع نفسه بالعلة تنهش فيه ، والداء يستبد به ، فتغير تفكيره وتغيرت كذلك أمانيه ، وتغير سلوكه الخاص .

فبعد أن كان يهاجم بنى وطنه ، أخذ يتمنى لو عاد إلى لبنان ، وأن ينجو من مظاهر المدنية الغربية في أمريكا .

وبعد أن كان حريصاً على أن يوفر لنفسه ألوان المتع جميعاً ، تعويها عما تعرض له من حرمان ، أخذ يتمنى لو أنه زوج سعيد يهنا بحب امرأة واحدة .

ولكن الفرصة كانت قد أفلتت من الجسد المريض الضاوي بالروح المكدودة المرهقة .

\*\*\*

وهكذا مضى جبران ، بعد إنتاج ، لم يكن إنتاج المرفه أو المستريح ، بعد هذه السلسلة من المحن والآلام.

لقد كان إنتاجاً مفموساً بالدم.

إنتاج أقرب إلى الصيحة تنطلق من قلب جريح.

والآلم الكبير قد يحطم صاحبه ، فيقضى عليه ، فإذا صادف نفساً كنفس جبران ، فإنه يتحول إلى طاقة خصبة منتجة ، تحول إلى أمل .. وعمل أكبر .. لقد أراد جبران بكتابه « النبی » أن يقدم لنا نفسه ، ويقدم لنا مع نفسه صورة صحيحة للإنسان الكامل ، الذي أسفرت تجاربه عن ضرورة وجوده ، لإصلاح نفوس البشر ..

لقد عرف الخطيئة بنفسه ، وعاش فيها .

وعن طريق تجاربه ، أدرك نقائص النفس الإنسانية ، وشعر بحاجة إلى معلم وفيلسوف يقودها إلى ما غمض عليها من أسرار هذا الوجود .

ولعل تأثيره بشخصية بليك ، وبقرائه لنشئته في قلب مدنية سريعة سطحية لا تعرف معنى التمثل أو الاسترخاء أو الاستيعاب ، لعل ذلك كله دفعه إلى هذه المحاولة البارعة في تحليل سر الوجود ، وحمل الناس على فهمه ، والوقوف عليه .

ثم .. لعله أخيراً ، بين خطابه وتجاربه ، كان يشعر - شأن كل الفنانين والعباقرة أنه هو ، وربما وحده ! الذي اهتدى إلى هذا السر ، وفهم حقيقته ووقف عليه .

ولم يكن أمامه من سبيل ، إلا أن يخرج لنا كتابه « النبی » يطل به على العالم ، بشخصية المعلم العميق المستثير .

ولم يكن هذا الغرور بدءاً ، بعد حياة مليئة بالمحن والتجارب والآلام .

ولهذا أثرنا أن نقدّمه كما كتبه جبران باللغة نفسها : الانجليزية ، ليجد الذين يريدون أن يدرسوا جبران ، إنتاجه في الصورة الأولى التي وضع فيها ذلك الإنتاج . على أننا عربنا ليقف قراء العربية على لون من ألوان أدب المهجر من إنتاج عملاق عربي مقثرب .

وإذا كان نشر الأصل الإنجليزي والترجمة العربية ، وجهاً لوجه ، عملاً يبدو جديداً على القراء ، إلا أنه ضرورة الدراسة المقارنة لإنتاج جبران ونفسيته .

ولقد اضطررنا أمام هذه الضرورة إلى ترقيم صفحات النص الإنجليزي وترتيبها لتساير الترجمة العربية .

\*\*\*

إن كتاب « النبی » هو نهاية ما وصل إليه جبران من تجارب ، ونهاية ما حققه من معارف ، ونهاية ما تأثر به من آلام .

وعلى الذين يقرأون هذا الكتاب ، ويريدون أن يفهموه ، أن يتهيأوا له ، بالمتسامي بهم ، كما تسامت بجبران .. آلام جبران .

أهرام الجيزة في ١٨ فبراير ١٩٥٩

# الضَّالُّونَ

## طارق إمام

.. كانت الانقاض نقيية في قلب  
برائتها ، والدجاجة العبيدة مزهوة ،  
منفوشة الرأس ، تهز ذيلها مفلتة من  
الدم الذي سال من الزمبرك .  
الدجاجة الملونة كثيفة الريش  
استقبلت صائديها مستبعدة عظمة  
الترقوة من انتفاضتها .  
في المسودة يرحل العاديون وفي  
المتن يحتضر الشيعة.

هكذا علمتهم المخطوطة في المرايا  
كان أحبار مكة يستبعدون الحروف  
من النقاط ليستقيم النقش حيث  
يباغتون الموتى في رحلة الشتاء .  
.. طائشون ، كمديية لم تشخ .

كانت أصدانهم مفتونة بالأصابع ،  
حيث العجول موضع النذبة والتحايا

... تَفْقَدُ الصَّيْفُ حَاسَتَهُمْ . كانوا  
يتشممون أنفسهم كلما فشلت  
أغطية الرأس في درء المناكير عن  
سعاداتهم الموسمية . حليقو الرؤوس  
ومفتونون بالتحايا التي استماتت .  
هكذا فرقوا الشرور على حيوانات  
الحقل ، ولم يكونوا بعد قد استخرجوا  
المكائد من ماشيتهم . كبيرهم ،  
الخصي ، سمح للحجارة أن تندھش  
قليلاً من وقع خطاهم . تبادلوا  
العناق حين ابتل الهيكل الحجري  
خطأ أدرك كماله فابتعد أخيراً .  
وعندما أخطأ بزق داخلًا في القفص  
بمذاق دنوبى نادم ، ضيقوا الحلقة ..  
وبدأوا الحقل.

xxx

لاتهذبها الصلوات . بالطباشير صار  
عريهم أولُ السهم ، وحيث الخطيرة  
مجلوة برمادٍ مؤجل. أقرأطُ الزينة  
فى أنوفهم المخرومة منذ الصفر  
جعلت من خسارتهم مناطيد لاتطفو .  
كانت الطفولة تمطر اللارنج على  
سنوات الهدنة ، فقررُوا أن الخيانة  
ضرورية لتهدئة سمال القادة .  
وعندما عمل موسى فى شعر  
أصفرهم المضطّر لقراءة الرسالة ،  
باغتتهم الام الفيولينا ، فاكتشفوا أن  
بين الماشية - التى تخلصت من  
مكائد الامس على شكل عملاتٍ  
معدنية - لم يكن مكانٌ لجريح .

xxx

### يعقوب الضريير

... يعقوب الضريير الذى له عينٌ  
واحدة فى منتصف وجهه يرى بها  
الظلال ، كان فى السوق يقايض  
السماقيات على ضلّاله المرتق . لم  
يكن يجيد الحياكة ، ولكن عينه  
الوحيدة العمياء - جرحه الأخرسُ  
السحيقُ كاشم فى دير - دلته على  
دكنة المرتدين . استطاع أن يسرقُ  
أوقيات سمن ، وقطع جبن ، وثمار  
طماطم طازجة . غير أنه ظلّ متدهشاً  
: كان قد اختلس قفصين مليئين  
بالطيور المنزلية من قروية تركت  
شهوتها تسيل من فتحتى أنفها ،

ورغم ذلك ، لم يحس بجلبة آلاف  
الأرواح المشدودة للأرض إلا عندما  
حُطّتها .

حين جاء ، لعقّ تلاً من الأحذية .  
هذه هى طريقته فى تدليل الموت .  
وعندما بدأ يحكى الحكايات الجميلة  
عن السماء والشمس ، فوجئ أن  
المدينة تفقد أطقائها فى كل يوم ألف  
مرة . يعينه الوحيدة العمياء فى  
منتصف وجهه - قمعُ الشرسُ الذى  
يخبو كلما مرقت اللذة تحت الضوء  
- أمكنه أن يتخيل احتضار المرأة  
التي تتنصت على نفسها لتتأكد أن  
خَصرها ينتمى لشكل جبرختها .

مقايضته باءت بالفشل : منحته  
المرأة خيرة عشرين قرناً فى حياكة  
الشرور ، ولكنها - كمقابل لجميلها -  
وبدافع من الحب الذى هاجمها فجأة ،  
قذفت بالضوء فى تجويف وجهه ،  
فخلصته من أفلى مايملك : عينه  
الكبيرة العمياء ...

### حزقيال السقاء

.... يدور "حزقيال" بقربته على  
بيوت أطراف البلدة .. القرية مثقوبة  
والماء لايسيل منها مع ذلك . فى  
قربته سجن الهواء وصنع الثقب كى  
يسمح له بالتنفس - هذا ماعلمته  
إياه التجربة: أخسر قليلاً ولاتخسر



كل شئ ، فقد حدث قبل ذلك أن سدّ الثقب فتتنفس الهواء نفسه داخل انتفاخ الخيش وأفلس حزقيال . النساء يأخذن من بين راحتيه سرسوب الهواء ويقرينه من أفواههن العطشى دون مراعاة للياقة ، فيفرق الماء صدورهن .

يطلب الأطفال من حزقيال أن يمارس ألعابه المضحكة ، فيبدأ : يتمرغ ممسكاً مؤخرته في عروق الصطب المشتعلة بنار يخفى لهيبها السماء . تطلب النساء لعبة وفي جراب حزقيال ألف لعبة . يخرج حزقيال من القرية حيّاً - والنساء يشبهن - ثم يعمل ذراعا الضمختان فتتحول لشعبان واحد صغير . ينزل سرواله كاشفاً عن المنحدر الأسود بين فخذه فيقفز الشعبان وينام ليشد السروال على انتفاخه الصامت . في هذه اللحظة تنحنى النساء نحوه كاتمات مذايبن المبيت . البعض ظنه ناسكاً طيباً ، والبعض أسماء شيطانية مهزوماً ، أما الأطفال فقد كانوا يرونه في أحلامهم على شكل ملاكٍ معلقٍ من خصيتيه والأرض يتساقط من فمه ، حزقيال - حين باغته ملاك الموت - كان في طريقه اليومى لببوت أطراف البلدة . عرفه الأطفال في اليوم التالي حين وجدوا

جسداً بازليقاً منتصباً على شكل نافورة ينطلق الماء من نقطة بين فخذه ، وألاف الرجال الصارخين - أبائهم وأزواج أمهاتهم المذوعين - يقذفونه بالحجارة ..

xxx

... الطائفة الورقية حطت على مسافة من سرادق الوحي ، وعندما انهزم الذيل نازفاً كان قد حرك تراب الأولين باتجاه سارقي الطفولات . كان الرمل محفوفاً بساقية تموء ، والنصييون أخفوا المخطوطات فانزاحت البدواة عن الكاهل الهش . كان الحزن يختبئ تحت طيات المشهد - وبين طيات القميص غامت قسوة الأخ - فالكائن الذي ابتلعت الصحرأ منذ قليل ، وهو مشدود لكائنه الذي يسقط ، لم تكن ذقته قد نبتت بعد .

xxx

أعاد هواء المتوسط الملاءات للمعيد . حين استيقظوا بعد دهر من إتيان الهواء من الخلف ، لم يجربوا أصواتهم . كانت حناجرهم تسيل مع العباءات ، والفتح فقد حنكته ، فأجلوا البشغف ، وبدأوا يفكرون في البحر

...

xxx



# أشقات

## رابح بدير

كان الاتساع بيننا فى مدى النفق المظلم الذى امتد بين فخذن السيدة المولعة بدخان المصحح اللغوى .. وهدى لا تتنطق- إلا لترد على الهاتف ، وكفت عن دلق البرفان على جسدها النحيل.

توهج وجنتيها حيلة مضطعة كشفت زيف الكلمات المتقاطعة ، التى تمرغت فوق مربعاتها البيضاء والسوداء ، وهى تشير بأصابعها ناحية الباب المغلق.

خاننى الحاجب المرفوع والاستريتش الأبيض والانفراجة القاسية.. تمهل حتى لا يلمع الجن سوس غصاك ، و تهزك الريح الآتية من شارع جانبي ، فأنت مُسخر بارع- ربما قامرت بأخر عشرة جنيهات معك ، ودخلت بار «ستلا» ، أو قررت فى اللحظة الأخيرة أن تعود ، ومعك علبه سجائر و «أهرام» يوم الجمعة.

أضواء بعيدة دائما هناك ، وأنا أبحث عن أصدقاء وهميين .. بالغت فى الوقوف أمام فاترينة الأحذية، ثم ركبت الميكروباس .. شددت «السفون» على بعض النفايات ، وتلك صفات بشرية مزرية ، وصوت

غاب عن سماء القاهرة الرعد. شارع طويل بدأ من محطة المترو ،وعلى نحو غائم سرت فيه .. أكدت لنفسى أنها حاملة وليست مدخنة شرهة- فقط هى صعدت إلى هناك تناجي الرب أن يؤمنها ضد الرذيلة والعصف المأكول.

«من يحبك فى هذا العالم؟»  
الأدعياء خصوم الله والأنبياء والطير قدّره فى الأرض والسماء ، فلا تطفى ولا تتكى فوق أنثى بها شوق إلى راتحة المفقودين. فى عام ١٩٩٦ مدت شفتيها فى انفراجة قاسية:

«خُذنى إلى المسرح..»  
أمها تواطأت -كرمشات وجهها البنى صالحة للتألف مع الضوء الخافت- عينها أحاطتا المشهد بالرعاية الكاملة ، وهدى توسطت الشابين الدينين ، وجميعهم ينظرون إلى العنيدة المصوبة فى اتجاه الشفتين الغليظتين والابتسامة التى صنعت خصيصا للمشهد الأخير.

كان البراح ضامدا أمام خيبتى ، وهى تضع الصورة فى حقيبتها ..

صديقاتها للالتقان بك.

-هل أتوقف فى منتصف الوهج؟

العطب الذى بداخل البرتقالة ليس سيئا تماما ، وأزال مرارة فمى ، ولكنى صنعت كوبا من الشاي ، وفتحت النافذة على ضوء النهار ، وغمرتني برودة ليس لها مثيل.

تقنيت أن أخرج هذا الصباح لزيارة قبر أبى حيان التوحيدي الذى أمعن في ازدراء الشرطة.

اعترضت هدى على كونها خاضعة لأوامر صاعدة من أعلى المنضدة ، وقبضت شفتاها على فلتر السيجارة ، ومنحتنى ابتسامة صافية ، وهى تلتقط من يدي المنديل الورقي.

آخر قرار أن أجتري على التهنيتك بمضادات لتسكين الألم ، ولكنها ضاعفت من انحنائها فوق المكتب وقالت : الحرمان وحش..

كان مفتتح القصيدة : شفتان والنهار ساقاها..

-هل كان أحد بالغرفة سوانا؟

أنا صاعد إلى التل ، وفى وجهي ندبة طائشة من أصابعها المرتجفة.

-لوحذك؟

-آه..

الخارج لا شئ سوى أصوات متقطعة ، تأتي عبر نافذة مشرعة على المنور المعتم ، وهناك بعد السطح لا يوجد سوى السماء المفتوحة فى تلك الساعة.

حشيرة ساحرة ، ولكن هدى نزلت من الميكروباص ، وغاسقت الحجاز الزجاجي وابتسمت.

حين فتحت درج مكتبها .. لامست عيناى عود نعناع ذابل- مجلة أطفال- قاموس انجليزى- باكو كاكاو مملوء لمتنصفه- رقم تليفون مكتوب على ورقة صغيرة بخط أحمر . ومن بين اللدوسيهات أطل وجه طفل يبتسم . لا يهم أن أصنع صدى لصوتها الحزين ، فقد بدأت أحبها فعلا.

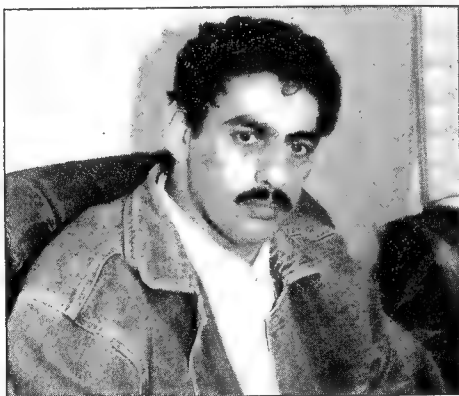
اكتشفت أن جراند اليرم مليئة بأخبار البقر المجنون ، ودواعى محبتي لقصائد تخوض فى ألق الروح والنداءات الغامضة ، ولم يحتسب صوتها بالفناء ، بعد أن رشحت الماء المالح ، ولم تفرغ شحنتها بعد ، وهى تواصل النظر إلى الكارات بوستال-لطفل أشقر ذى عينين زرقاوين ، وابتسامة مشرقة ، ولكنها أجفلت عندما صرخ فيها المدير ، وسارعت باخفاء الصورة فى درج المكتب..

سرعان ما مصطفى حال الكيمياء فى جسدك المخمور- أنت لم تنتبه إلى كائنات ذات أرواح مرحة ، أو انخفاضة ساحرة ، ويكفيك أن تدرك محتوى الجماجم التى تطلق عليك هواجس الشر من أكاديمية نوبل- الآن تستطيع أن تتنفس بين أوراقك ، فقد وعث السمراء درس زليخة ، ولم تدع

الديوان الصغير

# جيش من السوس محتل عمودى الفقرى

(مختارات من شعر مجدى الجابرى)



إعداد:

مسعود شومان

# الموت مش بروقة

كان يؤمن أشد الإيمان بأن « الحياة مش بروقة » ، فسعى ديوانه الذي صدر قبل رحيله بأيام بهذا الاسم . ثم أراد أن يخوض بروقة الموت ، لكن فاته أن « الموت مش بروقة » هو الآخر ، إنما هو عرض نهائي ناجز لا فرصة فيه للتصحيح والتعديل والمراجعة .

هكذا عاش مجدى الجابرى بالتجربة ، ومات بالتجربة ، علما بأن كل بروقات السرطان التى شخضها الكثيرون قبله- وسيشخصها الكثيرون بعده إلى أجل مسمى - قد انتهت جميعها إلى فشل التجربة ونجاح المرض الخبيث .

ولأنه « عيّل بيصطاد الحوادث » فقد وجّه تجربته مع الحياة صوب مكابدين : الأولى هى « التجريب » فى الشعور بالنهل من المشاهد اليومية والاعترافات الواقعة فى « المنطقة العمياء » من النفس ، والمزاوجة بين نثر الحياة ونثر الشعر . والثانية : هى الغوص فى حوايت الناس العاديين وخرافاتهم وآدابهم الجماعية المؤلفة من وجدان الخلق البسطاء .

لن تصدق- مثل الكثيرين- أن مجدى الجابرى رحل . لكنك حين تسير فى جنازته القصيرة من باب معهد الأورام إلى مسجد الميدان الجاور ، بين حوالى ٢٠ شاعرا ومثقفا لاغير ، ستعرف أن الحدث « بالضبط كائنه حصل » . وستأكد اقتناعك بأن الشعراء أيضا يموتون ، أو أن الشعراء بالذات يموتون .

هنا مختارات متنوعة من شعر مجدى الجابرى -أعدها الشاعر مسعود شومان- كتبها في سنوات متتالية ، ولم ينشر أغلبها فى دوواوين من قبل ، يستطيع القارئ أن يلمح من خلالها عالم هذا الشاعر الجميل .

ليتنا استطعنا أن نفعل ذلك قبل أن يموت ، فربما كنا تمكنا من أن نصيح فيه : « الموت مش بروقة » يا مجدى . أرجع عن التجريب فالحياة مليئة بالتلوث والخلايا المنحرفة » .

ح . س

## الشعر

(١)

من بين لموع فضة

وبين ملح انكماش

ف صدور محرقها الجفاف،

غنوة ميلاد الشعر

من جوه منّا بتندبح

....

شعرايه فاصله بين حدود هدرى

وبين البحر،

....

قلبي مبرول .. يا حوريس

قلبك برى عجرى

أخرج علينا .. من حدود الصوت...

بربايتك النيلي

لم شئ بيوصل .. بين خرخشات

الطين

وبين ميش الدفا

إلا هويس الفنا

(٢)

من فين تكونى .. إبكى جوايا،

كديابه حدوته التابوت اللي يساع

الشمس،

....

ل اكتب قصيدة .. من نزيف الأرض

جوايا .. وأخلطها

بقلب حمامه برّيه .. وأخرج من حدود

جسمى القديم

على ظهر فرس الريح

شاييل ربابه من سباط الغنى،

كان القمر ع النخله ماعقدشى..

شيلته على كفى ..

وطلقت قلبي ع الطريق قدامى،

...

أول نجومك .. فى سمايا ظهر ١٩

لسه المسافة بيتنا عمر من التعب ١٩

...

عديت بحور سيعه..

عديت جبال الملح والغصه ،

أسوار مدينة النحاس .. باينه على

مرمى البصر!

...

برك القرس منى

فستدت على قلبي .

ووصلت حد الباب...

واحد من الخراس

طقا القمر بايديه

يا.... ه

هُوَ أَنْتِي فِي أَرْضِ الْغِيلَانِ؟

إِذَا رَأَيْتِ رُضِيَّتِي تَسْكُنِي الْقَلْبَ /

الْحَجَرِ؟

مَنْ غَيْرِ بَيَّانٍ؟

قَصِّوْا لَكَ الشَّعْرَ / السِّلَالِمَ؟

...

وَهَذِكِ حَزِينُهُ فَوْقَ،

بِأَصْصِ وَمَشِ طَائِلِكُ

..... دَنَا قَلْبِي عَجْزُ مِ السَّفَرِ

مَا أَمْلَكْشِي غَيْرَ إِنْ

أَفْتَحَ

هَآوِيْسَ الْغَنَّا

أَكْتُوبِر (١٩٨٤)

## شَهِيْق

مَنْ رَجَا الْعُمْرَ الِى جِئْتُ

مِ النُّورِ الدَّفِينِ

مِنْ الشَّجَرِ وَقَدْ ارْتَكَانَ الْخُضْلُ لِلرَّمْلِ

الْخَفِيفِ

مِنْ قَدْحِ شَمْسِ الصَّيْفِ

مِ الْمَرْجَمَةِ فِ الْقَلْبِ،

..

مِ التَّوْتِ

وَدُودَةِ الْحَرِيرِ

وَحْيُهُ تَحْتَ مَخْدَتِي

وَمِنْ السَّرِيرِ الْقَشِّ وَالْعَصِيرِ،

..

مِنْ طَرَفِ خَيْطِ مَشْدُودٍ .. بَيْنَ الْبِنَاتِ

وَالْحَيْضِ

مِنْ سَنَانٍ يَتَقَرَّقُشْ مِلْحَ قَلْبِي الْمَمْتَلَى

بِالرَّمْلِ

مِ الصَّمَلِ

وَالْبِكَا

وَالرَّمْيِ

وَالْهُزَالِ

وَلَهْفَةِ الْفَقِيرِ عَلَى الْفَلَكِ،

مِنْ الرَّمَادِ وَذَرَّةِ فِ الْعَيُونِ

مِنْ اللَّامُونِ

وَمِ الشَّتَا الْإِبْرُ

..

مِنْ الْهَرُوبِ لِلْبَحْرِ .. لَحْظَةِ الْفَرْقِ

وَمِ الْوَرَقِ عَلَى الشَّجَرِ

وَرَسَائِلِ الْغَرَامِ،

..

مِنْ الْخُرَامِ

وَيَرْطُشَةُ خُفِّ الْجَمَلِ عَلَى الِى فَاتِ

..

مِنْ لَحْمِ بَيْتَحْرَقِ

مِنْ رِيحَةِ الْخَبِيرِ

وَأَنَا مَشْدُودٌ فِي عَمُودِ قَحْمٍ .. بِتَمَرُ	من الخروج م السُرَّة للفراغ
الْفُخُولِ الزُّرْقِ	من الدخول للأرض م الفراغ
بِتَمَرُ الْخَيْوَلِ / صَلَوَاتِ فِ سَمَايَا	ومن لُجُوءِ صَبَى عَفَى لدورة المياه
بِتَتَدَحَّرُجِ .. فِي الْحَرِّ الْعَصَافِيرِ / الْقَحْمِ فِي	ومن....
الْمُنْقَدِ قَائِدِ وَالْمَرْكَبِ غَارِزِهِ بِزَاوَاهَا فِي	....
رِيحَةِ اللَّيْلِ / الدَّمِ فِي الْجَوْزِ .. بَيْنَ	لَمِيتِ شَهِيْقِ الضَّفَتَيْنِ
الْفُخْدَيْنِ	وَجَرِيتِ عَلَيْكِ أَحْضَنَكَ
بِتَفُورِ الْبِيرَةِ / عَرَقِ الْعَصَافِيرِ	...
بِيَصِيدِ الْوَرْدِ الْعَلِيمِ فِي الدَّمِ /	اتَعَرَّى نَصْكَ الشَّفِيفِ
الْقَشِ الْغُرْقَانِ فِي صَهِيلِ الصَّلَوَاتِ.	وَاتَمَدَّدَتْ بَيْنَنَا سَحَابَةٌ مِنْ حَلِيبِ
هَلْ فَاتِ	عَدِيَّتِ،
النَّعْشِ الطَّائِرِ فِي سَمَايَا الْمُنْقَدِ	وَرَحَتْ،
لِلْبِيرَةِ	مَا لَتَقْتِيَشِ:
لَعَرَقِ الْعَصَافِيرِ لِلدَّمِ؟	غَيْرِ وَشٍ مِنْ قَمَاشِ
سَأَلْتُ.	وَقَلْبِ مِنْ حَطَبِ
فَوْقِ الصَّلَوَاتِ الْبَيْضَا وَالصَّلَوَاتِ	وَكُوبَايَتَيْنِ قَدَامِ
الْبَيْضَا وَالصَّلَوَاتِ الْبَيْضَا اتَفَرَّدِ الدَّمِ /	وَلَيْلِ عَجُوزِ
بِيَفُورِ فِي الْجَوْزِ .. فِي سَمَايَا بِتَبْيِضِ	وَجَتَتَيْنِ
الْعَصَافِيرِ .. بَيْنَ الْفُخْدَيْنِ بِتَمَرُ ....	هَلْ يَشْبِيهِوْنَا لِحْظَةَ الْهَرُوبِ مِنْ
وَأَنَا مَشْدُودٌ فِي عَمُودِ نَخَانِ،	بَعْضُنَا؟
قَرِيتِ	هَلْ يَشْبِيهِوْنَا لِحْظَةَ الْجَمَاعِ؟
* مُسْتَشْفَى الشَّعْبِ لِعِلَاجِ الْحَيَوَانَاتِ.	(١٩٨٩)
* الْمَلَامِ شُوبَنْجِ سَنْتَرِ لِلْأَبْسِ	

المُحِبَّات.

\* نحن والنظام العالى الجديد.

واحنا على نَفْسِ العتبه والمفتاح ف  
الباب ،  
أهوه ،

خارج م الهيش ( يشبه لى ) على كتفه  
غزاله

بتبكي وعينيّه مكسوره يا بوياء ،  
شوف غيرها

ده اجنا ثلاثة وهيّه يا دويك واحده  
قاصدة جنب الهدار ، منكوشة الشعر  
وحواليها منتنورة كتاكيت  
وعيال سبيان وبنات.

طب ليه مشتنى نفس المشوار لما  
بتبكي لما باشيلها حُمل اليرسيم  
مهذود السور الفاصل بين وكسر  
الشمس القُذْلان والدم

اللابيض فوق سجادتك ف صلاة  
الفجر.

وأنت على سريرك لا بيض ومسانك  
منتنورة حواليك ،

رنت زغروطه ف مدرك ، ميّلت  
بيوتى عليك ، سمعتك

وأنت يتحكى لها:

» عارفه ..

كنا تلاته ، وكان أكبرنا . لا .. كان  
الوسطانى ..

لإنى كنت أقدر اعدى الهيش وارجع  
على كتفى غزاله ، وهوه يا دويك كان  
يتصب للعصافير الفخ ، أو يساهينا  
ويتحول بقره أو حزمه قمع

وشفتها لما فردت صدرها فوقك ، زيق  
صدرك ، فزّت

قرّت عصافير بيضا وحامت حوالين  
تعثك ، فجريت ..

وأنا واقف

ضهرى ع السور المهدود ،  
مستود ..

مرّت قصاى مهرة شحاته العريان  
وهيّه تحت تمرجح اقدامه ، ووراها موكب

الست ومجدى السعيد ورامته بيزعر ويا  
الحرافيش ، وبين حفنة الملح اللى ابتدت

تسقط م القمر واقف محمود الطوانى  
يراقب عصافير السنادى وهيّه بتببور ،

وعلى طرف منديل السما واقف واحد  
يشبهنى يس اكيد مش أنا- وناوى يقفز

ف بحر بيقلع شطّينه ويخرج ،

وهنا .. ك .. على مرمى البصر ورده  
بيضا صغيره كل ما أقرب منها تكبر

وتبعد ، تكبر وتبعد ، تكبر و....



\* طلب الغنى سقفه .. كسر الفقير  
زيده .

\* أنا جمل صُلب لكن عُلّتي الجمال .  
\* الجعان يحلم بسوق العيش .

....

دلوقتي

أخاف أوضة النوم / المشرحة / قدس  
الاقداص / السجن .  
لا .

قُدّام مركبة متحملة صلوات بيضا  
وعصافير بيضا

وخيل زرقا ونعش ،

ووراك بحر صغير قلقان

على قد ما تقدر كليش ف رقيبتي  
وأياك تتأخذ ، هتخرج

عليك الحَبّات م النعش ، النور  
الرجراج م المغزل ، وعروسة القمع على  
الاكتاف عريانه والنار محفوره على  
خدودها ،

عصافير القطن على اللاتوال والوقت  
مغارب .. إطلع .. درجه

.. اثنين .. بس . انت دلوقتي قُصاد  
«مدبولى»

إدى زهرك لجروبي وعدى الهيش .  
إدخل ع التماشي الجبس ، قُدّام تمثالك

إبدأ فى الحفر . إنبش . إنبش .

كليش ف الدخان المبلول . شد بعزم  
ما عندك أمّى المشوره

ف سورة الكهف ، وسمى المشقوق  
أرضين سماتين . دُمى على مدخل بار  
«ستيلا» علامتين : كف أحمر ومظاهرة  
ف مترو الأنفاق .

حاسب م النار البيضا لتاكل وشك /  
وشى / وش العصافير الحايه حوالين  
النعش .

- الشمع الأحمر قايد ف سعا  
أبنوس ، والمغزل داير ف عنيكى ،

وعروسة القمع قصاد النار مبلوله .  
دلوقتي تقدرى تختارى : الصفحة  
البيضا أو ذكر الشمس الغدلان .

أقول لك

إذا لى وأنا هذ ألج جبنك لئن ينفث  
المنقد على أوضة النوم ع البحر القلقان .

جسمك كمشان تحت الناموسية  
الكحلى وعصافيرك فارين ، وأنا ف

ميدان التحرير عريانه ، جزيت راسك  
بأيدي ونحرجتها لبعيد ، وتركتك متكوم

ف المشرحة / أوضة النوم / قدس  
الاقداص

وخرجت بجلبيتى السوداء ، وطرحه

راسى السودا ، وقلبى الأسود ، وانا يا بكي  
وياضحك وبانتكت ع الخلق الشايلين  
النعش.

١٩٩٠-١٩٩١.

## فجأة

ده لإنك حددت لى معنى الخروج ع  
النص

فأنا الممثل « س »

مضطر لأسباب شخصية

إنى أعيد تقييمى لعبقريتك

الوردتين دول اللى ع الحيطه

والكرسى المقلوب قدام الجوزه

المواله

وبراد الشاى المتصنوب بزيوزه بين

بزاز المومس

كلها تفاصيل

هيمر عليها الضوء بنفس الترتيب

المعنف الفوضى .

وأنا قاعد ف مربع العتمه

مربع رجليا .. وفارد دراعاتى

ولإنك مضطر تحسس جمهور العرض

بإن المشهد اتكون

فجأة

هتدلق ميه غسيل مواعين ع المسرح

وتدحرج كرسى بعجل عليه كلب

بلاستيك فاتح

بقه وعيل حاهته وهات باعياط.

أغسطس ٩٢

## هاخبط الكاميرا

هاخبط الكاميرا

واثبتها

واعمل مش واخد بالى

وانخل فى الموضوع الداير .. بحماس

لما ازهق

اقوم اسحب نسختى من صورتي

واسيب النيجاتيف ف الكاميرا

..

ولوحدى تماماً

أظلل تكشيرة وشى ، وتشويحة إيدي،

ورعشة صوتى ، وهزة ركبى، وتقلص

أمعانى.

.. يعد ما أقوم

كل اللي كان قاعدين معايا،

هيقومو،

يسحب كل واحد نسخته من صورتي

..

ولوحدّه تماما

هيزلل نسخته بالطريقة اللي

تناسب

حاجته لوجوبى

(١٩٩٥)

## م الخطاف

أخيراً،

قاومت الضحك

وسالتك،

طلب ليّه ما استنيتش لما ييجى

بنفسه..

ويحط النهاية اللي كنت متوقعها

للمشهد؟

ليه تعليق روس الميوانات فى

محلات الجزاره

مشهد متكرر ف أكثر من سيناريو

عملتهم

ماكنتش محتاج تتوقع حاجة جديدة ،

هتحصل،

وأنت بترسم الشخصية اللي هتسمع

لها تحطك ف الخطاف؟

قُدّامك فرصة..

تغير إيقاع المشهد،

أو تعدّل ترتيب اللقطات اللي باقيه

بطريقه تخلينى أقدر أشوف معاك..

إيه اللي أنت شايفه..

م الوضع الغريب ده.

أنا متأكد..

إن اللي بينقط دلوقتى ..

ماهوش الدم ابو هيسموجلوبين

وبلازما

وبرغم كده ..

هاروح أجهز البلاتوه

واسيبك تخرج

تصفر وتغنى

وأنت بتفضى مثانتك.

ولما احس

أن كل واحد متأ مصمم على إن

نسخته هيّه النيجاتيف

اقوم

أغير وضع الكاميرا

وانخل معاهم ف الموضوع الداير..

بحماس

(١٩٩٦)

## م الكاميرا

هاضبط

الكاميرا

واعمل مش واخذ بالى

وانخل فى الموضوع الداير .. بحماس

..

لما ازهق

اقوم اخذ نسختى م صورتى

واسيب النيجاتيف ف الكاميرا

..

ولوحدى تماماً

أظلل تكشيرة وشى ، وتشويحة إيدي،

ورمشة صوتى ، وهزة ركبي، وتقلص

أمعائى.

.. بعد ما أقوم

كل اللي كانو معايا،

هيقومو،

يسحب كل واحد نسخته م صورتى

..

ولوحده تماماً

هيظل نسخته بالطريقة اللي

تناسب

حاجته لوجوئى

..

ولما ها قابل حد منهم ف قاعدة تانية،

هاقارن بين نسخته ونسختى.

(١٩٩٦)

## م المطبخ

بنت لسة في مرحلة الإعداد..

ف المطبخ البيولوجى

يبدو إن نسبة السّوا ف المينين أعلا

م الشفايف

وف الشفايف أعلام الرجلين

الرجلين اللي لسه ف الشراب الأزرق

الغامق والجزمه السوداء..

بيحاولو يشيلوها ويمدوها ببطء

شديد- وبمس سابق لتوقعاتى - السور

الخشب الواطى.

نفس الرجلين وف نفس الوطع..

سبق لى أنى استثيتهم كثير يمدو

المسافة بين

رغبة شفايفها انها تتسلقهم ف زمن

ما يقلش عن ساعتين

وبين عيتيا اللي بتخطف كل المشوار

ده رايح جاى .. ف لحظه..

وتسيبنى فارد كفوفى وعاهض على

شفايفى

## سيد ابن حنتى ١٩٩٧

سيد ابن حنتى ماكانش أنا وهوه

صاحب قوى

كان ف صنايع وانا ف ثانوى عام

..

سيد ماكانش بيروح مدرسة غير يوم

ف الأسبوع .. عشان يحضر حصتين

الورشة

ويزوغ

..

ف جنينة الحيوانات .. لما باقابلة

صدفه ..

بالقاء دايا بيدخن بايب ومعا بنت

جديدة

..

سيد كان دايا شايلى كتب تحت باطه

.. غير كتب المدرسه .ما اعرفش بيعمل

بيها إيه.

وف مرة سالته عن كتاب .. كان قاعد

بيقرا فيه ع القهوة

ده كتاب إيه؟

ناولهلولى،

فقريت:

ولانى ف كل مرة ما يعرفش احسب

توقعاتى بدقه

هاشيل البيت دى .. زى ما هى .. هيللا

بيلا..

وزلط ملط هاحطها ف اكبر حله

جوايا.

وهاوطى النار ع الآخر،

وبعلقه مفلطحه -مجهزها جوايا

للفرش ده بالذات-هاقلب وادوق علي

مهلى،

وزى أى متوحش حديث.

هاستفرد بيها..

واحوكها ليجى عشرين وجبة

- وهتز ودنى الذاكره المليانه دايا

بالمشهيات والتوابل وخلافه-

وف العشرين وجبه

مساقيش ولا واحده منهم نفس

الشخص اللى بياكل واحد.

الشخص اللى يشبهنى

واللى ابتدا يتعلم ف الكرسي

ويبص من الشبابك.

ويهرتل بكلام مش مفهوم عن الزحمه

وإشارت المرور

والشغل و..

«وقت بين الرماد والورد»

وتحت العنوان اسم غريب

«أدونيس»

رف مكان بعيد.. وبخط صغير ..

مكتوب

«شعر»

فريته ،

مالقيتش فيه ، لا مكر ولا مفر» .

ولا «مصر التي في خاطري»

ولا حتى «أقبل الليل فننادني

حبيبي» .

فضمكت ف سرى .. وقفلته ..

واديهوله .

حطه تحت باطه .. وقام ..

دفع المساب لي وليه ..

ومشي

..

سيد صياد السمك اللي قابله بهدوم

المسيد على قهوة ف الأنفوشي ..

خدني بالحضن .. وطلب لي شاي ..

وسألني ..

إيه اللي جانبي هنا .

ماقدرتش أقول له ..

أنا جى بصفتي شاعر لحضور مؤتمر

أدبي ..

ولقيتني باقول له :

أبدأ ..

أنا جى أنور على شغل ..

(١٩٩٧)

## سك الدرج عشان خاطري

وأنت كمشان في درج المكتب ..

بتفيض روحك على الدوسيهات ،

ريحه عرق

وكوتشي مقاس ٢٢

وضمكة بنت بتخطف منك الكوره ،

\*\* كمان مرة يا بابا

إيني ونك أبوسها

تخرج طلقة الرحمة مع جرس المدير

العام

تعالى امضى عضو لجنة مشتريات

وسبيت الدرج مفتوح على بصمة

الكوتشي فوق كتفك

وانت شايل بنتك عشان تطول توقف

الساعة

على الضمكة ..

اللى رفضت تقيلها السما

وريتها

عشان تحفظ ف درج المكتب

..

عشان خاطرى

سك الدرج

قبل ما روحك تفيض أكثر

وتفرق الدنيا

(١٩٩٧)

## عيد ميلاد هاميس

يللاً يا ساره .. يلاً يا ايه

نشيل بسرعة التورتايه

ونحطها ح الترابيزه ونحط فيها

الشمعاية

....

شمعاية واحده ما تنفعشى

دنا كبرت بقيت يامشى

وبانزل السلام .. ولا اقعشى

وعندى مشط .. ومرايه

...

يللاً يا ساره .. يلاً يا ايه

تعالوا يلاً.. بسرعه ورايا

نروح اماما ونسالها

نحط فيها كام شمعاية

\*\*\*

أربع سنين يارب سمعات

ماما باستنى أربع يوسات

وقالت لى روحى عدى الشمع

ورصصيه ف التورتايه

\*\*\*

واحد هوه بابا

اتنين أنا وماما

تلاته هما اصحابى

أربعة أربع شمعات

مرصوصين ف التورتايه

يللاً قيدوهم ويايا

وتمالو كلكو حوالى

نغنى أجمل غنوايه:

سنه حلوه .. يا قطيطه

تعيشى وتعملى زيطه

ونملا لك البيت لعب

قطط ومرايس وبياديب

تاكلوا سوا .. تلعبوا سوا

ولما تيجى نسمة هوا

وينعمو .. تقولى لنا هس

ما تعملوش زيطه

سنه حلوه يا قطيطه

تعيشى وتعملى زيطه

•

(١٩٩٨)

## جلدي مجرد غطاً مخبى وراء مكن ومواسير

أولع سيجارة كمان

زى بعضه

ما أنا لسه شارى عليه

ولسه صدرى قادر يستحمل

وف دماغى خيالات لجمل بيعدى

البحر بقفزه،

وراجل بيقوم م الموت بمجرد ما يدخل

فى جسمه سيفه اللى بقاله سنه فى

البحر،

وشوية ناس بتنزل من سقف دماغى

.. لصدري تنعكش لى مشاعرى وتهرب

قبل ما احدد ملامحها..

....

المسألة بالشكل ده يلزم لها مدخل

تانى غير التدخين،

أتمد على ظهري شويه .. ع الأرض

ارخى كل عضلات جسمى

وافتح عيني ع الآخر وابلق ف

السقف

واكتم نفسى بديقتين تقريبا

آخر مرة ، عملت فيها التمرين ده،

ما فوقتش غير وأنا مسيطر جوايا  
إحساس الاحتياج للناس ، اللى تعد  
مبتزنى أكثر من ثلاثين سنه ، وعرفت  
ساعتها ان المواقف الوسخه اللى اتعملت  
معايا كانت بسبب سيطرة الاحساس ده  
علىّ مش لعيوب شخصية فيهم.. وبعدها  
كتبت «ف قبضة إيدى كره حقيقى» ،  
وبقيت سميع جيد لناس كثير م اللى  
لسه بيعمرى الاحساس ده أمفن ما فيهم  
قدام واحد ما مادش قادر يشم الريحه دى  
تانى.

طب دلوقتى أنا مشاعرى منعكشه

يعنى ما فيش إحساس محدد هو

المسيطر علىّ،

يبقى التمرين دى ما ينفعش،

وماينفعش كمان لا الاكل ولا الشرب

ولا الجنس

لانى متخم منهم وقرنان ع الآخر.

وحاسس ان جلدى ده مجرد غطا

مخبى وراء مكن يتعبا ويخلط ومواسير

تعر وتدفع لبرّة حاجات لزجه وريحتها

مقرفة ، وأحياناً بيععمل العملية دى

من غير أى داعى لوجودها.

واهو ده واحد من الأحساسيس اللى

بدأت أميزها،



إنى أكتب:

«إن الكتابة بيدى هروبي عن المشاعر

الملتبسة بالأفعال الجهضة.

الكتابة بين لحظة الاحساس بمرض

الروح وبين انتشار روح المرض فى جسم

سليم عضويا فتحمسه بأنه قرب من

حدود الصمت الى ما تنشأفش غير لما

الحاجات الى الواحد بيحبها

تقفز فجأة من أماكنها فى روحه

وتسكن عموده الفقرى

وتفضل تمص ف نخاعه ،وعشان

اتفادى الاحساس بان عمودى الفقرى ده

عود قصب محتل جيش سوس بيمارس

حياته الطبيعية، هاغمض عينيا

وانخل عالم الكرسي وبراد الشاى

والكتب

ومسحكة بنتي النايمة بكملم

بالدبدوب و دخول حبيتي ف دور الأم

الخايفه على بنتها النايمة من ريحه

الدخان وخروجها على مشروع طردى من

الشقه بدخانى وريحه عرقى الشايط

،وتأجيل التنفيذ

لحد ما اخلص كوياية الشاى واقفل

البلاكونه وباب الشقه ورا منى

واسند عمودى الفقرى وانزل بهدم

مش عارف هاعمل إيه بالاكْتَشَاف

المفاجئ ده؟

بالخبرة اقدر اضفده مع كل الحاجات

المنعكسه جوايا ف نسيج محكم ، يبقى

فيه الجمل اللى بيعدى البحر بقفزه ده

العلم أو التسعويض النفسى لناس

أجسامهم اتعنيت بالرمل، ويدال ما

تنفضه عنها تحلم بالجمل اللى يقفزه

واحد يعنى كل اللى مش قادرين يعدوه ،

والراجل الميت اللى روحه فى سيفه،

صورة نمطية من كل واحد منهم ،

روحه براه وجسمه ميت ،ومش عارف

ازاى يدخل روحه جوه جسمه عشان

يحييه.

طب وأنا مالى ومال الجمل والراجل

الميت ، أنا ماهنديش حاجه برايا واللى

جوايا مجرد خيالات وهلاوس بصرية

لجهاز عضوى ، يمكن يكون نتيجة ارتباك

من تأثير الحر أو سوء التشغيل.

١٩٩٨

## جيش من السوس محتل عمودى الفقرى

مش عارف إيه القوة اللى أجبرتني

البيت والشبشب أجيب عيش أو أقعد ع

السلم أو الف الحواري اللي ما اعرقش

حد فيها أو أقعد على قهوة لوحدي ، ولما

احس بجاجتي إننى احب حاجات جديدة

واعرف ناس جداد ، بيقل احساسى بالآلم

واكتشف ان الحاجات الصامتة بتتكلم

لغة ممكن افهمها بسهولة ، ساعتها باشيل

بنتى على كتفى وارقص بيها على مزيقة

. اى اغنية شغاله واضحك بصوت عال

واخبط برجلي ف الأرض

واحدف بنتى لفوق والقفاها وابص ف

عينها وهية بتضحك،

واصم اكثر ان فيه حاجات ثانية

ممكن الواحد يحبها،

بس ما زالت متلخبطة ف حاجات

ثانية الواحد. بيكرها حاجات لو عشت

فيها كنت اتأكدت ان الصمت مليان

حاجات تمللى جديدة وسخنه ، وتخلي

الحياة لعبه تستاهل انى العبها لحد

اخرها

ولما تبقى لعبتى قديمه ومملة ماحدش

مستعد يلعبها معايا

هاكتب- على سبيل العاده مش أكثر-

عن اثر ارتفاع الاسعار وانخفاض الدخول

على تأخير ترقيتى أو حصولى على علاوه

أو عن الفرح المعبط بالمولود الذكر السادس

بعد خمس بنات لموظف تكنوقراط متعلم

حبه تكنولوجيا ومهذب ويعرف يفاضل ف

السوق ويحب

تربية النباتات فى البلاكونه

ومايزهقش من زحمة الاتوبيس

ولا طابور العيش ويعرف يسمع سيد

درويش وفيروز ومنير وأنوشكا

وينام على مراته مرتين ف الشهر مش

أكثر، ويقوم يستحمى ويعلق ع النشأى

ويولع سيجارتين من بعض وهو بيفكر ف

الى فات من عمره .

(١٩٩٩)

# ماهر شفيق فريد من أخطاء المترجمين («كولن ولسون، مثلا»)

## رأى

إصداراته ما لا يقدر بهال . ولولا ترجمات دار الآداب لسارترو وكامى وسيمون دو بوفوار ومورافيا وكولن ولسون ما وجد كثير من أبناء العربية ونقادها ما يكتبونه.

ترد هذه القصة على خاطري كلما سألتني أحد محرري الصفحات الأدبية في جرائدنا ومجلاتنا (وكثيرا ما يفعلون) عن أزمة الترجمة : أسبابها ومظاهرها وسبل علاجها، ترى إلى أى مدى يمكن للقارئ أن يثق بهذا الفيض من المترجمات التى تتدفق من مطابع بيروت وبغداد ودمشق وعمان ودول المغرب العربى ؟ سلجاول هنا أن أعقب على بعض هذه الترجمات تعريفا

منذ ربع قرن أو نحو ذلك جرت «مشادة» على صفحات مجلة «المسرح» القاهرية بين الناقد المصرى فاروق عبد القادر- سكوتير- تحرير المجلة آنذاك- والروائى والمترجم اللبناى الدكتور سهيل إدريس رئيس تحرير مجلة «الآداب» ومدير دار الآداب للنشر. وقد تدخل صلاح عبد الصبور وقتها- باعتباره رئيس تحرير مجلة المسرح ساعيا إلى الوساطة بين الأديبين فكان ما قاله- تمقيبا على اتهام فاروق عبد القادر للأديب اللبناى بأنه ربح الآلاف من كتابات وترجمات الذين تعاونوا معه- ما معناه : لئن كان سهيل إدريس قد ربح مالا، لقد ربح القارئ العربى من

وتعقيباً وتقويماً . وأقول بادئ ذي بدء إن الثقافة العربية تدين لهذه الترجمات بالكثير . وليس فينا من لم يتلمذ لها أو يستفد منها في وقت أو آخر . فالحصار كبير وفير يستحق أن يذكر فيشكر .

لأنعش ذاكرة القارئ ببعض الأعمال والأسماء في مجال واحد هو مجال الدراسات والمقالات والنقد الأدبي المترجم ، لا أجازه إلى الأعمال الإبداعية المترجمة من قصة وشعر ومسرح وهي كثير ، لقد ترجمت العواصم العربية - وببيروت تقع منها في المركز - من أعمال كولن ولمسون « اللامنتمى » ما بعد اللامنتمى » « سقوط الحضارة » المخفول وللأسعقول في الأدب الحديث « الشعر والصوفية » فضلاً عن عدد من رواياته ليس بالقليل .

ومن أعمال سارتر : « الأدب الملتمزم » « أبناء معاصرون » « سارتر بقلمه » « بودليز » .

ومن أعمال كامى « أعراس » « المقصلة » .

وفي مجال التعريف بهؤلاء الأدباء ترجمت عواصم الترجمة العربية : « سارتر » : عاصفة على العصر « لعدد من الكتاب ، سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة « لفرانسيس جانسون « البير

كامى وأنب التمرد » لجون كرو يكشانك . وفي تاريخ النقد الأدبي « مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق » لديفيد بيتشس ، « تطور النقد الأدبي في العصر الحديث » لكارلوني وفيلون موجز تاريخ النقد الأدبي « لغيرنون هول » ، « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » (في جزءين) لستانلى هايمن .

وفي مجال الأدب الأمريكى ترجمت سلسلة « أعلام الأدب الأمريكى » وفيها دراسات عن : المسرحية الأمريكية الحديثة - ف . سكوت - فنزجرالد - جرتروستين - روبرت فروست - إديث وارثون - ولیم فوكنر - توماس ولف - هنرى جيمس - من هيرملفل - والاس ستيتفنز - ت . س . إليوت - إرنست همنجواي - مارك توين - والت ویتمان وغيرهم .

وترجمت سلسلة عن « الأدب الأمريكى في نصف قرن » هسمت مجلداً للمؤلف بوجان « الشعر » ، وفردريك ج . هوفمان عن « القصة الحديثة » ، ماري بروبيك وآخرين عن « النثر » ، فضلاً عن كتاب « التراث الأدبي الأمريكى » لفان ويك بروكس وأوتو بيتمان ، ودراسات في النقد « لآلن تيت » ، و« عالم شتاينبك الرحيب » لبيتر ليسكا وغيرها .

تراث ثقافى عريض ، منذ عاد رفاعة الطهطاوى من بعثته ، وخلفية علمية ، وأسلاف من عظماء المترجمين : طه حسين والمقاد والمازنى والمنفلوطى والزيات ومحمد السباعى وغيرهم . إن ترجمة محمد غنيمى هلال ، مثلا ، لكتاب سارتر «ما الأدب؟» متفوقة بمراحل على ترجمة جورج طرابيشى لهذا الكتاب ذاته ( تحت عنوان «الأدب الملتزم، الناشر: دار الآداب ببيروت). وترجمة إدوارد الخراط لكتاب فرانسيس جانتسون عن سيمون دو بوفوار يعلو كثيرا على ترجمة جورج طرابيشى لأعمال الكاتبة الفرنسية. وقس على هذا نماذج أخرى.

كذلك يلاحظ أن ثمة تفاوتات كبيرة فى مستوى هذه الترجمات. فالترجمة التى تخرج من قلم أديب كبير مثل جبرا إبراهيم جبرا غير تلك التى ينتجها سالم خليل ، أو أنيس زكى حسن ، وبين هذين القطيعين ، علوا وسفلا، درجات كثيرة من الإجابة والإتقان أو الافتقار إلى هذين الأمرين.

ولكن الملاحظة الأساسية التى أريد أن أوجه النظر إليها هى أن هذه الترجمات بحاجة إلى مراجعة نقدية دقيقة تحل كلا منها فى مكانها الصحيح ، وتصوب الأخطاء، وليس هذا هو المكان ولا الزمان المناسب للاضطلاع بهذه المهمة

وفى مجال التعريف باتجاهات الشعر الحديث : «شعراء المدرسة الحديثة : دراسة نقدية» لمؤلفة م. ل روزنتال ، «الشعر كيف نفهمه وننقدوه» لإليزابيث درو.

وفى المسرح: شكسبير معاصرنا «ليان كوت، «الحياة فى الدراما» لإريك بنتلى» نظرية المسرح الملحمى» لبرتولد برخت.

وفى القصة: «القصة السيكلوجية : دراسة فى علاقة علم النفس بفن القصة لليون إيدل.

وفى الأدب الفرنسى : كتاب أندريه موروا عن جورج صائد.

كما ترجم جبرا إبراهيم جبرا «قلعة اكسل: دراسة فى الأدب الإيداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠-١٩٢٠ لإدموند ولسون و«الأسطورة والرمز: دراسات نقدية» لعدد من الكتاب وترجمت خالدة سعيد «عصر السريالية» لولاس فاولى.

هذه مجرد نماذج ، لا تعتمد إلى الاستقصاء لما ترجمه المترجمون العرب ، وفيهم اللبناني والمصرى والفلسطينى والعراقى والشورى والسودانى وغير ذلك . وليس من قبيل النعرة القومية -ولنا من قبيل تقرير الحقائق- أن أقول : إن المترجم المصرى هو عادة أفضل المترجمين العرب وذلك لما يتمتع به من

التي تحتاج إلى كتاب كامل، وإنما ساكتفى على سبيل المثال - بعرض ما وجدته في ترجمات «دار الآداب» البيروتية لأعمال المفكر والروائي الإنجليزي المعاصر كولن ولسون.

في كتاب «اللامنتقى» (ترجمة أنيس زكي حسن، الطبعة الأولى، تشرين الأول ١٩٦٩) دونت في الهامش الملاحظات الآتية: ص ٢٨ «ميسرسول» Mersault (بطل رواية كامى «الغريب» صواب نطق اسمه: ميسرو.

ص ٨٢ (عن لورنس الصرب) «سمع بنية الملك حسين على الثورة على الأتراك في مكة»

الصواب: الشريف حسين.

ص ٨٨ م. ي. م. فورستر E.M. FORSTER، صواب اسمه: إم. فورستر إذ الألف هي العرف الأول من اسم «إدوارد» ص ٩٥ «إيكليز ياسمتس» (كتاب من كتب العهد القديم) هو بالعربية: سفر الجامعة.

ص ١١١ «تحية الربيع» لسترفنسكى: صوابها: طقوس الربيع.

ص ١٢٢: «هوله» T.E. HULME (شاعر ومفكر إنجليزي من مطلع هذا القرن).

صواب نطق اسمه: ت. إ. هيوم حيث أن اللام في اسمه صامتة.

ص ٢٠١: «هنرى ميلر» في واحد من

كتبه الاستوائية «المقصود روايتاميلر المسميتان «مدار السرطان» و«مدار الجدى» ، والمدارى TROPICAL غير الاستوائى EQUATARIAL كما يعرف أصغر دارس للجغرافيا.

ص ٢٦٤: «بلاسفيمر: ملحد» و«صواب ترجمتها: مجدف على الروح القدس أو غيره» فالملحد ATHEIST غير الملحد BLASPHEMER.

ص ٢٦٦ قصة جورج أورويل ١٨٨٤ صواب عنوانها «١٩٨٤»

ص ٢٨٢ «يقظة فينيجان» (رواية جويس الأخيرة) صوابها: ماتم فينيجان. إذ أن كلمة WAKE هنا تعنى «ماتم» لا «يقظة».

وفي كتاب «ما بعد اللامنتقى» (ترجمة يوسف شرورو وعمريق، الطبعة الثالثة، أيلول ١٩٧٢).

ص ٢٧ «وليان جولدن» صواب اسمه: وليم جولدنج» (الروائي البريطاني المتوفى في ١٩٩٢ والحاصل على جائزة نوبل).

ص ٣٧ «جون لاهمن» (LEHMAN) (أديب إنجليزي من قرننا) صواب نطقه: ليمان إذ الها صامتة.

ص ٤٥ «كارل جيسبر» هو الفيلسوف الوجودى الألماني كارل ياسبرز.

ص ٥٧: «أعلن كومت تأسيس المدرسة

الإيجابية POSITIVISM والمقصود :  
الوضعية.

ص ١٠٦ كتاب هيدجر SEIN UND Zeit ترجمته « الوجود والزمان. وقد كتب عنه د. زكريا إبراهيم فصلا اضافيا في مجلة تراث الإنسانية فليرجع إليه المترجمان:

ص ١٢٦ مسرحية « التوتة » لسارتري، صوابها : سجناء الطونا.

ص ١٢٨ لا عجب أن ينتهي سارتري إلى فكرته الشهيرة: الرجل شهوة ضالة ،وصواب العبارة: « الإنسان عاطفة لا جسدي منها » UN HOMME EST Une PASSION INUTILE.

ص ١٤٢ « الشريرط السينمائي الدولشتافيتا » ،ترجمة عنوان الفيلم الإيطالي: الحياة الحلوة أو اللذيذة.

ص ١٦٢ تيلهارى دى شردان (فيلسوف فرنسى) . صواب نطق اسمه : تيار دى شاردان.

ص ١٦٢ « العودة إلى ميشوليسما » (مسرحية لبرنارينو) . صواب الاسم كما يرد في الترجمة العربية للتوراة: متوشالغ وهو رجل معمر في « العهد القديم ».

ص ١٦٨ « جانج » JUNG هو عالم النفس السويسرى كارل جوستاف يونج.

ص ٢١٨ « وتجينستين » (الفيلسوف

النمساوى) صواب نطقه: فتجنشتاين حيث أن حرف ال W ينطق فى الألمانية .V

ص ٢٦٨ « كلمما نمت إمكانية هذا الوجدان فى الوصول ،كلما زاد الأمل فى الفوز » الصواب حذف « كلما » الثانية فتكرارها خطأ شائع على أقلام الكتاب.

وفى كتاب « المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث » (ترجمة أنيس زكى حسن، الطبعة الثانية) (كانون الثانى ١٩٧٢):

ص ٢٨ « قصة إدموند ولسون » قلعة أكسيل ،هنا خلط شديد فـ « قلعة أكسيل » كتاب نقدي- وليس قصة- للناقد الأمريكى إدموند ولسون عنوانه مستوحى من قصيدة درامية طويلة نثرية للمؤلف الفرنسى فيليبيردى ليل آدم) (١٨٩٠).

ص ٥٢ « فيلون » VILLON (الشاعر الفرنسى) صواب نطقه: فيون.

ص ٩٢ « بوفارد وبيكوشيه » (رواية فلوبير الأخيرة الناقصة) صواب نطق الاسم: بوفار ، إذ الدال الأخيرة صامتة.

ص ٩٦ « عندليب لواحدة » (قصة قصيرة لإرنست همنجواى) صوابها : « مصفور كناريا لشخص واحد » . والكنار غير العندليب . والقصة مترجمة فى كتاب د. رشاد رشدى « فن القصة القصيرة ».

صوابها الملكة الحورية ،ويقصد بها الملكة  
إليزابيث الأولى.

ص ٢٨٣ وجهة نظر المنطقيين  
الايجابيين، المقصود : أتباع الوضعية  
المنطقية وفي كتاب «سقوط الحضارة»  
(ترجمة أنيس زكى حسن، الطبعة  
الثانية ، نيسان ١٩٧١).

ص ٤٤ JACK THE RIPPER دون  
ترجمة ، وترجمتها «جاك السفاح» وكان  
قائلا للنساء بخاصة.

ص ١٠٥ «الأضواء» (ليون رنبيو)  
صواب ترجمته : اللوحات الملونة LES  
ILLUMINATIONS. وليس «الاشراقات»  
كما يظن عادة).

ص ٢٤٤ «لازاروس» هو بالعربية :  
لعازر الذي أقامه السيد المسيح من  
الأموات.

ص ٢٨١ «ديسن إنج» DEAN.  
INGE المقصود: العميد إنج، وهي وظيفة  
كنسية كبيرة في بريطانيا كان شاغلها  
إنج كاتباً ومفكراً نيانياً واجتماعياً.

ص ٢٠٦ «طريق الحريرة» (رواية  
سارتر) ألق أنها بصيغة الجمع : دروب  
الحريرة

ص ٣١٨ «الامبراطور وغالييليان»  
المقصود : الامبراطور والجيلي والجيلي  
هو السيد المسيح نسبة إلى الجليل في  
فلسطين.

ص ١٠٠ روايتنا ناتالى ساروت «  
(تروبيزيم) و(صورة رجل مجهول) ،  
الكتاب الأول ليس رواية وإنما مجموعة  
قصص قصيرة أو- الألق- لقطات ،وقد  
ترجمه إلى العربية فتحى العشرى -وهو  
مترجم يفتقر إلى الدقة- فسماء  
«انفعالات» ،والصواب : انتماءات وهو  
مصطلح فى علم النبات توصف به زهرة  
مبيد الشمس متلاحية تنحو نحو  
الشمس وتتجه نحوها برأسها.

ص ١٠٧ «روايات س. ب. سنسو»  
صواب الحرف الأول ت أو ش إذ أنه يرمز  
إلى تشارلز برسى سنو.

ص ١٣٦ «تشارلز لامب LAMB (الأديب  
الانجليزى) صواب نطق : لام، إذ الباء  
صامتة.

ص ١٢٩ «صخرة روزيتا» المقصود :  
حجر رشيد.

ص ١٤٧ «العالم الجديد الشجاع»  
(رواية أولدس هكسلى) ، صواب ترجمتها  
: عالم جميل جديد. إذ أن كلمة  
RAVE كانت قديماً- كما هو الشأن عند  
شكسبير -تعنى «جميل» لا شجاع ،وقد  
ترجم محمود محمود الرواية تحت  
عنوان «العالم الطريف» وصدرت عن  
دار الكاتب المصرى فى أيام طه حسين.

ص ١٨٦ الملكة الخيالية (قصيدة  
الشاعر الاليزابيثى إدmond سينسر)



ص ٣٢٠ بيت هارتييريك» (مسرحية  
برناردشو) صوابها «منزل القلوب  
المحطمة» وهي مترجمة إلى العربية.  
ص ٣٥٧ «أما ولغرد أوين وجويس  
وإليوت وباوند وهم نقول فقد حاولوا  
جميعاً أن يحوا شخصياتهم من قصصهم  
». لم يكن ولغرد أوين وإليوت وباوند  
قصاصين وإنما هم شعراء، ومن ثم يجب  
تحويل كلمة «قصصهم» إلى «أعمالهم»  
ولا أدري إن كانت هذه غلطة كؤلن  
وليسون أم المترجم، فليس أمامي الآن  
الأصل، أتري وليسون قد استخدم كلمة  
FICTIONS وهي لا تعني هنا (كما وهم  
المترجم) «قصصاً» وإنما تعني «إبداعات  
تخيلية» كأنها ما كان الجنس الأدبي الذي  
تلبست قالبه.  
وأخيراً من كتاب «الشعر  
والصوفية» (ترجمة عمر الديراوى أبو  
حجلة، الطبعة الأولى، تشرين الأول  
١٩٧٢):  
ص ١٧ Lapis Lazuli (عنوان  
قصيدة للشاعر الأيرلندي و. ب. ييتش)  
ترجمتها: اللازورد وهو حجر كريم  
سماوى الزرقاء.  
ص ٢٥ «فوركوارتز» (ديوان ت. س.  
إليوت) صوابه : أربع رباعيات، وقد  
ترجمها توفيق صايغ على صفحات مجلة  
«أصوات» التي كان يصدرها دنيس

جونسون بينيز فى لندن.  
ص ٣١ يصف هوبير نى كتاباً :  
«نابوكوف» المقصود : يصف همبرت  
همبرت بطل رواية «لوليتا» لمؤلفها  
نابوكوف. والقطب هنا ربما كان هذا  
الطابع لا المترجم.  
ص ٨٢ الشاعر كز لودج نى قصيدته  
«الرفض» وه «ترنيمة» ن. - جواب عنوان  
القصيدة الأولى : «كآبة» ويبدو أن  
المترجم قد قرأ DEJECTION (كآبة) على  
أنها EJECTION (رفض).  
ص ١٢٥ «إن» رنشيرش «ليروست»  
المقصود رواية بروست : بحثاً عن  
الزمن المفقود LA RECHERCHE du  
tempsperdu.  
ص ١٤٧ المهمة المباركة» (عنوان  
قصيدة لهويش) THE HOLY OFFICE.  
صوابها: ديوان أو محكمة إلتفتيش  
الإسبانية في الصور الوسطى.  
ص ١٩٥ : «قصيدة شيلي» أبيات فى  
الرفض كتبت قرب نابولى صوابها  
مقطوعات كتبت فى ساعة حزن (أو  
كآبة) قرب نابلى (مرة أخرى نفس الخط  
بين كلمتى REJECTION و- DEJEC  
TION). والقصيدة مترجمة فى كتاب د.  
عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد  
مختارات من الشعر الرومانتيكى  
الانجليزى».

من ١٩٧ «المسبادة وب» THE

WEBBS.المقصود: آل واب، سيدنى وب

وزوجته بيساتريس من مفكرى

الاشتراكية الغاية البريطانية فى مطلع

هذا القرن: وإذا كان سيدنى كما يشهد

قضييه وشعره الكث وصوته الأجر-

سيدا فما أحسب بياتريس- وقد كان لها

اثناء وفرج ورحم ومبايض-كانت كذلك.

من ٢٠٢ «كرازى جين» (قصيدة و. ب

بيتش) ترجمتها: جين الجنونة .

من ٢٢٠ «وحدة مع الخلود» (عنوان

قصيدة ورد زورث صوابها لمحات الخلود

من ذكريات الطفولة الباكورة- INTIMA

TIONS OF IMMORTALITY

هذه أمثلة لما صنعه المترجمون

العرب- من مختلف الجنسيات -بكاتب

واحد من عصرنا خيرا وشرا (فأنا -لاحظ

-لا أجرد هذه الترجمات من كل مزية)

،ويبقى السؤال الذى لا مفر من طوحيه :

هل يمكن الثقة بهذه الترجمات ؟

والاجابة : أجل فى حالات قليلة، ولا فى

الأغلب الأعم: ففي هذه الترجمات أخطاء

كثيرة منها ما هو راجع إلى قصور فى

المعرفة باللغة الأجنبية المنقول عنها ، أو

الجهل بقواعد العربية وظلال معانيها، أو

ضعف الخلفية الثقافية العامة، أو الجهل

بمبادئ سائر اللغات الأوربية ، دع عنك

جذورها اليونانية.

وعندى أن مترجمى مصر فى جملتهم

أفضل من مترجمى العالم العربى فى

جملتهم (لئن ظن امرؤ انى انجاز لأبناء

وطنى من المترجمين فما عليه إلا أن

يراجع مقالتي عنهم «حول جهل

المترجمين» فى عدد يونيه ١٩٩٧ من

«أب ونقد» ، ونظرة واحدة إلى

الكوارث التى تبثلينا بها المجالات

الثقافية المراقية مثل «الثقافة

الأجنبية» أو «الأقلام» أو «الطليلة

الأبية» أو الكثيسر من ترجمات

التونسيين والمقاربة والجزائريين عن

الفرنسية تكفى لإثبات هذه الحقيقة .إنما

البؤر المشعة للترجمة فى عالمنا العربى

اليوم هى أمثال محمد عنانى فى مصر ،

وجهاد كاظم على صفحات مجلة

«الكرمل» الفلسطينية التى كانت فى

سنواتها الأولى تصدر من نيقوسيا

،وهناك جيل من الشعراء المصريين-

رفعت سلام ومحمد عياد إبراهيم،

ومحمد هشام- يبدع ترجمات تملك حس

الأديب المرفه ولا تغلو من علم الدارس

المتعمق. لنودع مترجمى العالم العربى

إنن بقولنا : شكرا، ولكن...

# التقليديون وما بعد الحداثيين

## (المجد والعار معا)

ناتاليا إيفانوفا

ترجمة : أشرف الصبّاح

ليس لدينا اليوم أدب واحد، وإنما أكثر من أدب. الأدب الذي يعتبر نفسه في المركز- والذي نسميه اصطلاحاً : الأدب رقم(١)- يعاني بشكل واضح من فقر الدم . فهو خامل وممل ولزج على الرغم من أنه يطلق على نفسه التسمية الجميلة « رغم أنه يطلق ما بعد الحداثة » . إنه أدب هستيري مغمم بالكآبة والضمول والانقباض. يعاني القارئ فيه من الصعوبة وعدم الراحة والملل ومن ثم يهرب منه إلى هناك حيث عالم آخر ملىّ بالصنجيج والصياح على طريقة الأسواق- وهو عالم واضح بشكل غير طبيعي، مبهرج ، مخادع ، وحاد الرائحة. وهذا هو العالم الأدبي رقم(٢). هناك تلتهب الغرائز وتعربد الصدمات وتدوى الرعود. هذا العالم مسكون بالشخصيات - الجميلة والأنذال والأبطال. هناك يخسرون أموالهم ويدمرون ، وينقذون ، ويربحون ثروات طائلة ويقتلون. أما الأدب رقم(١) في ذلك الوقت يدعى ويتمنع ويرفع حاجبيه في غموض- أى أن القارئ لم يفر منه، وإنما هو نفسه الذي رحل. وهو ذاته الذي يلقي بزهور الشر بشكل تآمرى، وبشكل تآمرى أيضاً يعيد صياغة الكلاسيكيات ويقوم بإصلاحها ، يحاول التجمل والظهور بمظهر متسق- ولكن القارئ الذي بدأ يستعيد هدوءه ، يلقي به من أول فقرة، يشيح عنه مغمفاً وينظر نحو الكشاك الصغيرة.

والثالث ، الأدب رقم(٣) ، يسير في الطريق القديم المعتاد دون أن يغير فطرته وإمكانياته التي ركن إليها مرة واحدة وإلى الأبد. يستمع فقط إلى أفكاره وهو أجسه ، يحافظ على قيمته وجدارته ، يلتزم الصمت إذا شعر بالحاجة . ويودع « النماذج والمودات العابرة » يتحدث حتى إلى نفسه- بلغة إنسانية واضحة بدون هستيريا . إنه أدب جديد، وإنتاج حسن النوع ومتين. مثال الزوجة

والأم، ولكن مع الأسف فعيونه لا تتحرك.

إن العشر سنوات الأدبية المنصرمة تنقسم بشكل اصطلاحى متعارف عليه إلى مرحلتين خمسينيتين: الأولى - من ١٩٨٦م حتى ١٩٩١م - هي «خمسنية الجلأسنوست» (الاعلانية)، والثانية - من ١٩٩١م حتى ١٩٩٦م - هي «حرية الكلمة». فبعد أغسطس ١٩٩١، وبعد إلغاء الرقابة، أقبل ليس فقط زمن جديد فى حياة المجتمع، ولكن أيضا زمن أدبى آخر.

فى خمسية «جلأسنوست» ردت الاصدارات الأدبية الديون: قامت بطبع ما كان ممنوعا، وما صدر هنا وهناك بمبادرات شخصية، وما صدر أيضا فى المهجر. بدأت مجلة «أوجنيوك» هذه المرحلة بنشر أعمال جوميلوف، والأعمال التى نشرت فى المجلات الكبيرة بالنصف الثانى من عام ١٩٨٦م، وبالتحديد بداية من «بحر الصبا» لأندريه بلاتونوف. وكان بلاتونوف هو أول من فتح الشفرة. وبعد ذلك طبعت رواية ألكسندر بيك المهمة الجديدة التى عانت كثيرا. وفى عام ١٩٨٧م كانت قد ظهرت رواية «أولاد أرباط»، و«الشباب البضاء».

كان الأدب السوفييتى يحتضر، وكان يصاحبه إلى القبر أفضل ما كتبه الكتاب فى العصر السوفيتى - على سبيل المثال، قصص «الصيد» و«على جزيرة التعميم الشيوعية» لفلاديمير تينديرياكوف، و«الفناء» ليوورى تريفونوف، و«شارع موسكو» ليوريس يامبولسكى، و«الحياة والمصير» وينساب بلا انقطاع «لفاسيلى جروسمان».

هذا الوضع - الجواب الواقعى على نهم القارئ - جدد الاهتمام بالأدب الروسى وعززه عندنا وفى الغرب أيضا، ووجه الاهتمام إلى كل ما هو مترجم ومطبوع، أثار الضجيج وأظهر الاهتمامات التى لم تكن مأخوذة بعين الاعتبار فى السابق؛ وشكل حركة إيجابية لأعداد نسخ المجلات الأدبية الصادرة فى مطلع ١٩٨٨م، وأحدث فرقة صحفية - أدبية حقيقية. بدأ ذلك العام بمسرحية ميخائيل شاتروف، «إلى الأمام إلى الأمام، إلى الأمام..» التى لو قدمها أحد اليوم لكانت مجرد شهادة لا أكثر على الوعى المكبوح لعصر «التسريع». وكانت مجلة «نوفى مير» (العالم الجديد) قد أصدرت رواية «١٩٨٤» لجورج أورويل، ثم «النعيم» و«مزرعة الحيوانات». غير أنه وفى نفس مجلة «نوفى مير» كتب أ. نويكين: «لقد كان الزمن يصبح صارخا لاستدعاء لينين. وكان ستالين ضروريا للمنظومة الإدارية للتوجيه والتى وضعته على سدة الحكم». وقبل زمن النجومية لجيل الستينيات، وفوز أيديولوجيتهم ومسوغ حياتهم، أنذاك كان يمكن القول إن الوعى الاجتماعى والأدبى للكثيرين كان ما يزال فى مفترق الطرق - بين ورود الاشتراكية المتأخرة بوجهها الإنسانى، وإدراك استحالة وجود أية اشتراكية بوجه إنسانى من حيث المبدأ.

كان عام ١٩٨٩ هو عام المناقشات والمناظرات الضارية التي دفعت إلى نشر مقالة «حول ثقافة النقاش» بجريدة «برافدا»، وجرى أيضا لقاء ميخائيل جورباتشوف مع الكتاب والذي ذكر فيه السكرتير العام محذراً: إنهم لم يتعلموا عندنا ثقافة النقاش بعد» في ذلك اللقاء قال سيرجي ميخائيلوف إن: البيريسترويكيا تتطلب تكتل جميع قوى المجتمع. أما بوريس ألينيك الذي أصبح نتيجة لذلك ألد أعداء جورباتشوف فقد قال: «من الضروري الإقلاع عن نزاعات الورش»، في جوهر الأمر كانت تدور عملية مقارنة قاسية للمواقف، ومن ثم لم يستمر الحوار. وفي إطار التقويم الإجمالي تحت هذا العنوان في العدد (١) لعام ١٩٩٠ من «الجريدة الأدبية» قالت «اللاتيفينا» بشأن الجنس الدرامى الذى نوفق فيه بشكل أفضل هو المونولوج.

ومقارنة بالصورة الحالية للأدب فقد جرت آنذاك ملاحظات وأسئلة وديعة مربكة بشأن المرحلة الأدبية الجديدة، وهذا ما أطلق عليه فيكتور توبوروف ضبط النقاطات. وتصديدا في مارس عام ١٩٨٩ تم تأسيس لجنة الكتاب لدعم البيرويسسترويكيا ثم بدأ نوبان الجليد في أبريل.

في عام ١٩٨٩ بدأ نوبان الجليد بالنسبة للأدب السوفيتى، واقتصرت حصته على مساحة إصدارات من كانت له علاقة بإطار «الأدب الآخر»: طوفار جارييف وإيفان جدانوف والكسندر يرمينكو وسيرجي جاندليفسكى ويفجينى بوبوف ويورى أرابوف وفاليريا ناربيكوفا وبيمترى بريجوف- وقد تم ذكر كل هؤلاء في مقالتين: «الأدب الآخر بقلم س. تشوبرينين، والأدب السئ بقلم د. أورنوف اللتين تم نشرهما معا في عدد واحد وفي عمود واحد من «الجريدة الأدبية». جرى إصدار شامل لكل ما كان تحت الأرض والذي حصل على اسم «الأدب الآخر» على الرغم من أنه كان في داخله مختلفا جدا، وهذا «الأخر» هو ما احتدمت حوله المناقشات فيما بعد عام ١٩٩٠م.

في عام ١٩٨٩ كان قد بدأ في أوساط الانتلجنسيا الليبرالية- بعد التحرير الأول للأدب- اختلاف حاد وخطير في وجهات النظر. ففي مقالة انتقادية لجموعة المقررات المقدسة تقريبا «ليس هناك طريق آخر» (من الممكن أن يكون هناك أحد ما قد نسى الآن، ولكننا آنذاك قرأناها بعناية) قام أ. أرخانجسكى بالرد في صيغة شكوكية: في تلك التسمية نفسها يفترض وكأنه لا يوجد إلا طريق واحد فقط، رغم أنه من الممكن أن تكون الطرق متعددة.

عام ١٩٩٠م- عام سبولوجينيتسين وفى الوقت نفسه بداية النهاية لتزايد توزيع نسخ المطبوعات. تزايدت بحدّة المجلات التى كانت تطبع أعمال سولوجينيتسين («نوفى مير» مرتين تقريبا)، أما المجلات الأخرى فقد توقفت عن التزايد، وحتى البعض منها صار قليل التوزيع. ذلك العام كان أيضا بداية

النقاشات حول فكرة سولجينيتسين، وفيه أيضا نشرت مقالة فيكتور يروفيف «وليمة تأبين للادب السوفيتي». ذلك العام الأدبي سبق اغتصاب الأدب ما بعد الحداثي للادب التقليدي. وبداية من لحظة ما ربما أصبح من الممكن أن نسمي الادب التقليدي: «الادب الآخر». أما الادب الآخر فقد أصبح يرى نفسه في المقدمة.

ومن عام ١٩٩١ م أقبلت نهاية عصر الرقابة الأدبية. ففي عدد يناير من «الجريدة الأدبية» ظهرت مقال ل. لودكوف «نهاية الفرقة الصحفية». أما الادب -فبمجرد خروجه إلى الظل- يدخل مرحلة صعبة، وتظهر نزاعات أدبية خطيرة، واختلافات حادة في وجهات النظر، ومن ضمن ذلك داخل كل اتجاه.

كان أوضح نزاع لعام ١٩٨٩م-١٩٩٠م وأكثره أهمية -هو ما حدث بين مجلتي «ناش سيفريمينك» ومجلة «أوچنيوك»، أو «ناش سيفريمينك» و «زناميا» كانت صدامات أيديولوجية ونزاعات ليس لها حلول. وفي الوقت نفسه تناول فسفولدنيكراسوف مبدأ الإدراك الذهني (Conceptualism) للإنتاج الجديد بالنقد الساحق مسميا إياه محاكاة ضعيفة لمبدأ الإدراك الذهني الحقيقي. وظهر على السطح الصراع بين القدامى والجدد المهتمين فقط بالألعاب اللغوية كما أكد فسفولد نيكراسوف. هبطت لغة العصر السابق وليس فقط السوفيتي. نفذت لغة لقمان. وأثار تغير اللغة رد فعل عاصف، بل ربما حتى رد فعل في الوعي الباطن داخل المجموعات التي تبحث عن لغة جديدة بعد الخروج من تحت الأرض إلى السطح. (بالمنااسبة «هدأ» البعض بشكل عام في البداية، وبعد ذلك صمتوا تقريبا بعد تفجر الاهتمام بشعر ما بعد المجازيين: بارشيكوف، يرمنكو، كوتيك بعدانوف، حلت فترات صمت طويلة وبعد ذلك حل صمت شامل لسنوات طويلة). جرى نقد مكشوف لما يمكن أن نطلق عليها الفترة الستينية الليبرالية من جانب ليس فقط «الوطنيين» ولكن أيضا من جانب أولئك الذين أصبحوا يطلقون عليهم ما بعد الحداثيين. كشفت النزاعات عن الارتباك أمام التقسيم الجديد للادب، والذي لم يكن أحد مستعد له- للتقسيم إلى أدب تجاري وغير تجاري. ومهما دارت النزاعات بين «الوطنيين» والتقليديين وما بعد الحداثيين .. إلخ ففي الواقع لم يكن يتوقع أحد أن يقف الجميع أمام ذلك الجدار وأن يصبح التضاد الأكثر قوة من الجانب غير المتوقع للسوق، وأنه ربما نصير حفنة ضئيلة سيمثل فيها كل منا اتجاهه وشخصيته الإبداعية الواضحة حينما يخرج إلى النور بعدد من النسخ كما يخرج الحاضرون هنا: أسار اهيل- ثمانمائة وتسعون نسخة من كتاب «فطر حياتي»، أو تيمور كيبيروف -ألف نسخة، أو تاتيانا بيك- ألف. ومنذ فترة وجيزة صدر كتاب ميخائيل أيزنبرج -نظرة إلى الفنان الصر -بعدد خمسمائة نسخة فقط.

في عام ١٩٩١ م لم يكونوا قد فكروا بعد ذلك التضاد الجماهيري للأدب. وربما كان الاختلاف الأكبر هو الصدام بين استراتيجيتين مركبتين على القيم الموجهة (هنا لا يمكننى بطبيعة الحال ألا أذكر مقالات نيمتري ليفاتشيف وسييرجي زاليجين في العدد ١ من مجلة «نوفى مير» لعام ١٩٩١ م) ورفض أدب ما بعد الأخلاقية الذى أعلن عنه فيكتور يروفيف. وتلاققت غالبية التضادات- الأيديولوجية (ساخاروف وسولجينيتسين) والفنية أيضا. ولكن الأمر الرئيسى، ما زلت أكرر، أن التضاد- هو الصورة الرخيصة الشعبية والفن الخالص، والسوق والفن الخالص. وظهرت لدى الأدب البعيد عن السوق نبرة عامة معتمة، إن لم تكن مظلمة تماما، نبرة فراق ونهاية وأقول، وهى التى وقفت ضدها الاستراتيجية العدوانية تماما لنيمتري جالكوفسكى التى حصلت على مواجهة فى غاية الحدة من جانب الليبراليين-التقليديين. وأستشهد بالكسندر كوشنر: «الإنسان الخارج من تحت الأرض، والذى انقضض اليوم بشراهة على حرية النشر هو انعكاس لسابقه الذى عمل خلال الفترة من الستينات إلى الثمانينات، هو صنوه ونظيره، ولكنه مشحون بحقد الفشل، وهو من حيث الإيقاع أكثر تطرفا وجنونا. وأقبل عام الكتابة والارتباك-١٩٩٢ م المرتبط بالوضع المالى. صارت مجلة «زناميا» مضطرة إلى الصدور فى أعداد مزدوجة، وأخذت مجلة «قضايا الأدب» تصدر ستة أعداد فقط فى السنة، وفقدت مجلة «نوفى مير» ثلاثة أعداد سنوية. وراحت مجلة «دروجبا نارودوف» تصدر بفترات انقطاع طويلة بين العدد والآخر. وكادت إصلاحات جيدار تؤدى إلى توقف كامل لصناعة المجلات، وقد قام كتاب مختلفون تماما بالتعبير عن مشاعرهم الحزينة باكتئاب شديد. وفى حوار مع ايجور زلوتسكى قال فلاديمير فوينوفيتش، نحن لا نشعر بأي تقارب مع من جاءوا على قمة البيريسترويكا» (ولعل فوينوفيتش اليوم يمكنه أن يقول كلاماً آخر ومعه أيضا بوريس تشيتشيبابين وفيتشيسلاف كوندراتوف وفيتشيسلاف كوريتسين وأدباء الأجيال المختلفة والمدارس والأساليب واللغات المختلفة، ومع ذلك فى مجموعة ليبرالية ضخمة واحدة صرحوا جميعا بتصريحات حزينة متشابهة. وكافت هناك خيبة أمل ما فى الازدهار ومن ضمن ذلك فى الأفكار الأدبية والديمقراطية الأمر الذى جعل كوريتسين بما لديه من رشاقة مميزة وحدة صريحة يقول: «لقد أضجرتنا أحادية الأفكار الديمقراطية». وتسلمت خيبة الأمل أيضا إلى حالة الأدب نفسها حيث بدأوا الكلام عن «نهايته». ورغم أننا إذا اعتبرنا اليوم ذلك العام عاما تاريخيا فلسوف نرى عدم تطابق الواقع الأدبى مع التشكيكات الفظيعة التى تشبه تشكيكات التركي.

ومن باريس أفاد نيمتري سافيتسكى بأن الأدب الحقيقى الجديد سوف يظهر

فقط بعد حوالي خمس أو ست سنوات (أى فى وقتنا هذا، عام ١٩٩٧م - وها هو كما يرى سافيتسكى ، يجب أن يظهر) عندما يهدأ الهرج والمرج حديثا الجهد ويعود الكتاب إلى الموضوعات الجادة وتقنيات الخطاب الرفيعة . لكن حينما نتظم ونرتب كل ما نشر عام ١٩٩٢م مع بعضه البعض تظهر بوضوح إشكاليات أفكار سافيتسكى قصة الكسى تسفيتكوف «مجرد صوت» ، قصة نينا سانور «الجنوب» ، رواية أليج يرمساكوف «علامة الوحش» ، و«السوونيت» لأوليتسكايا، وقصص بيللا أولاتوفسكايا ، و«أمون رع» لفيكاتور بيليفين، ناهيك عن «وقت الليل ليتروشييفسكايا ، والسرداب لمكانين .. لكن الكثيرين لم يوجهوا انتباههم إلى ذلك، وإنما تشكوا من أن الأدب لفظ أنفاسه الأخيرة . كل تلك الأقاويل عن موت الأدب كان يطلقها الأدباء أنفسهم فى تعنت وإصرار بخلاف ما كانت الحالة الأدبية عليه . وبخلاف تقسيم الساحة الأدبية ، فقد أثير كل ذلك عن طريق عملية صعبة من الضبط النفسى والتى يمكن أن نسميها البحث عن مطابقة جديدة.

بعد انهيار الإمبراطورية السوفيتية، انهارت الإمبراطورية الأدبية تماما. حتى أولئك الكتاب الذين يسمون أنفسهم بالكتاب السوفيت شعروا بتزلزل الأرض من تحتهم، هذا بالطبع إذا لم يكن تزلزل الهاوية نفسها. وظهر الإحساس العام بالموت وبالنهاية فى النصوص المولودة عام ١٩٩٢م - لدى كل من بيتوف واسكاندر ومكانين ، وحتى لدى ايتيماتوف الذى حالفه الحظ كثيرا . منذ تلك اللحظة يبدأ إعداد استراتيجة فنية لما بعد حداثة بديلة . والاستراتيجية اللاما بعد الحداثية المعادية لما بعد الحداثة كانت موجودة منذ وقت مبكر ولكنها قمت بالخروج النشط والفعال إلى الساحة الأدبية لموضة (Show) ما بعد الحداثة . وبداية من عام ١٩٩٢م انتظم بشكل أو بآخر - لا، ليس اتحادا لأنهم مختلفين جدا - الحضور الواضح على الساحة الأدبية للكتاب الذين يتمسكون بالاستراتيجية ما بعد الحداثية البديلة - أناتولى أزولسكى، وأنذريه ديمتريف والكسى فارلاموف ، وألكسى سلابوفسكى، وأليج يرمساكوف، ولودميلا أوليتسكايا ، وميخائيل بوتوف ، ويمكن أن تطول القائمة.

أما فعالية ذلك العام ، من وجهة نظرى ، فقد وجدت صداها فى فكرة أو مشروع ، كما يقولون الآن، فيلكس روزينير الذى رحل عنا منذ فترة قصيرة - مشروع موسوعة الحضارة السوفيتية من تسعة مجلدات . فى عام ١٩٩٢م صار من الواضح أن أطلنطا السوفيتية تفوض بشكل جامع فى أعماق التاريخ . وبذلك الغوص تكون قد فقدناه مساحة واسعة من القراء - هذا المفهوم يتلاشى . فى عام ١٩٩٣م حدثت عملية تقليص للمجلات الأدبية الكبيرة (إلى أربعة أحماس بالنسبة له نوفى مير» ، وتقريبا إلى النصف بالنسبة ل« زناميا» ) ، والتى تم





تعميضا جزئيا فقط بانطلاق صناعة النشر . وقاد التحرر من الرقابة والحظر الأيديولوجي إلى أن أصبح الأدب ليس فقط عبارة عن حتى صورة أو مركب لتلك الاتجاهات ، وإنما صورة لأساليب شخصية متفردة .

لقد شكلت مطبوعات ١٩٨٦م - ١٩٩٠م (ومن ضمنها أيضا المطبوعات الأرشفية) حالة فريدة في الأدب المعاصر: وجود كل من هارلام شالاموف ، يوفجيني بوبوف ، بورييس باسترنالك ، وأولجا سيداكوف ، بورييس بيلينيك ، ويفجيني خاريتونوف ، ن. تيفي ونينا سادور ، أنا أخماتوفا وأناتولي نائيمان ، سيرجي كاليدين ، ويفجيني زامياتين ، ليوندجايبيشيف ودانييل أندرييف ، كل هؤلاء «معاً» «فجأة» على صفحات متجاورة .. إن زمن الكتابة - بداية من «موسيقى القداس» لأخماتوفا وحتى «القبر الذليل» لكاليدين - لم يتوافق مع زمن النشر . لقد قفزت عقارب الساعة الأدبية فجأة إلى النهاية ، ففسدت وفسدت معها أيضا إبرة البوصلة . عم الشذوذ كل شيء وانتشر في كل مكان ، في أية مجلة ، وفي أية دار للنشر . لقد انمى اليوم كل ما هو أدبي وكأنه كان على لوح ممسوح (Palimpsest) . وصار الموقف يشكل صدمة للأدب الذي نال حقنة لحظية (دفعه من شحنة قوية نشطة متراكمة لعشرات السنين الطويلة) . وعلى ذلك اللوح الممسوح (Palimpsest) اختلط أبطال «دكتور جيفاجو» مع أبطال فاليري ناربيكوف .. وأصبح هناك ما يدعو إلى «جنون» الأدب المعاصر! ومع ذلك فالوضع مثير بالنسبة للكتاب الجدد - المستقلين ، على حد قول بيليفينسكي - من هنا يأتي كل «مزيج» انحطاط الفن ، والثورة ، والبوذية ، والأوبرات الصابونية في تشابايف والخواء . زو - نيكولاي فيدوروف بالإضافة إلى مدام دي ستال لدى شاروف . لقد أربكت النقلة الزمن التاريخي - الأدبي ، وتصاحبت عملية تكثيفها وتسريعها غير المرئية بعملية ارتقاء - وتقلص فجائية ، بتمخضات للوسط الأدبي : سقوط جمهوريات الاتحاد السوفيتي السابق ، ازدياد حدود الهجرة - من بوسطن الروسية إلى أورشليم الروسية عبر باريس الروسية .. في الحقيقة فقد امتلكت كل تلك الضربات والقذائف والتفريجات والانبعاجات التي تذكرنا إما بسكرات الموت أو بمخاض الولادة علاقة ضعيفة وخاصة بآداب اللغة المعاصرة التي وضعت في حالة صعبة وغير ممكنة (إذا لم تكن بسبب النجاح في الاستعواء على القراء ، فهي على الأقل بسبب الاهتمام) كمناقص لعظماء الماضي (الذين أصبحوا في تلك اللحظة التاريخية - من المعاصرين) . وقد تم استفزاز ما بعد الحداثة من قبل اللحظة التاريخية التي اختلطت في مصيغتها فجأة جميع الألوان والأساليب وقلبت غلاية الأدب الفائرة الحية الغامضة ، على طاولة التشريح أمام النقد - والآن تفضلوا بالتصرف ! وكان من المستحيل تقريبا تنفيذ ذلك . رصد الاتجاهات ؟ أية اتجاهات - بمجرد سحب الخيط الظاهر تجد

أنك قوضت الطبقة كلها . أما النقد- فى أفضل الأحوال- فقد انشغل بعملية الوصف ،وخيراً فعل . لأنه كان من الضروري على نحو ما القيام بعملية جرد وتصنيف وترتيب جميع تلك الموجودات . حدث كل ذلك مترافقاً مع حالة من الفليان الشديد الذى يمنعه حتى يومنا من مد يدي للبعض . كان الوضع لا يحتمل ذلك البرود الأكاديمى رغم أن التماسك ، والتحرر من إبداء المشاعر الشخصية الخاصة كان أمراً محبباً

ثم عدم تقبل (وهذا أمر مفهوم) وفهم (وهذا يمكن تفسيره أيضاً) حركة الأدب من قبل أولئك الذين كانوا يشعرون أثناء البيريسترويكا بأنهم ولاة على الأفكار -ويبقى فى الذاكرة تصاعد اهتمام الجميع بالكتاب الاجتماعيين الذين كانوا ينشرون أعمالهم فى صحف «إزفستيا» و«أوجنيوك» و«أنباء موسكو» -من جيل الستينات ، أولئك الذين استمروا فى إصرار على أداء دور «المنظم» ،والذين يقومون بتقسيم الأدب والأدباء (وما زالوا يواصلون التقسيم) إلى نافعين (قريبين) ومضرين (بعيدين) ،والذين يعرفون دائماً ماذا يفعلون : ما هو ضرورى للأدب وما هو طفيلى ويمثل ضرراً له .وعلى أية حال لا أظن أنه من الممكن فى الساحة الأدبية الجديدة اقتلاع تلك النباتات الطفيلية من الكتاب الساخطين دوماً على حالة الأوضاع الأدبية- أعتقد أنه من المشكوك فيه أن هناك من يقرأهم ، وإذا كانوا يقرأونهم فمن المستبعد أن يستمع إليهم أو ينقاد خلفهم ما بعد العدائين عندنا.

وهكذا فليس هناك سوى عملية المرد ،والتي يجب أن تبدأ قبل كل شئ بالجنس الأدبى.

الطريقة الوحيدة هى أين يمكن أن تتم عملية الرصد ،من وجهة نظرى ، لتغيرات ما ، فهذه ليست نزعة ، بل وحتى ليست صراعاً داخل مدارس أدبية وأجيال ، ولكنها تحديداً تغير لمصيلة الجنس الأدبى وموقف الكاتب وأدوار البطل الأدبى .على سبيل المثال ،تجرى عملية استبدال الجنس الحكاية التى سادت حتى مرحلة معينة (بعد عدة سنوات من «الأدب المنظم» ) . إن الموضوعات المفجعة هى التى أصبحت تمتلك وتوحد مختلف الكتاب بشكل مطلق- ما بعد العدائين ،العدائين ،التقليديين ،ما بعد الواقعيين ،الكتاب الروائيين المتميزين ،التقليديين ، أصحاب الجباء الواسعة : سفر الرؤيا هو الذى يؤسس الموضوع فى «أبطال جدد على شاكلة روينسون كروز» فى صلوات الجنائز للودميلا بتروشفسكايا ،وفى «البطل الأخير» لألكسندر كاياكوف ،و«الحارس» لاناتولى كوربتشاتكين ،وفى قصص مكانين ،وفى «الأنشودة الرعوية الأخيرة» لاليسا آدموفيتش ،وفى «السهم الأخضر» ليفيكتور بيلييفين ،وفى «بروفات» بو،وفى الموعد وقبله «لفلايمير شاروف» البطل المشفق أو (البطلة) إما يهبط إلى

الحضيض (أ. كابكوف ، أ. كورتشاتكين ، إي فاليكوف) ، أو يموت قضاء وقدرًا وبشكل محتوم نتيجة لطوفان أو كارثة (أ. أداموفيتش ، أ. سلابوفسكى ، أ. بورودين) ، أو ينتهى على سرير معلق بمستشفى الأمراض العقلية حيث يأتي منه بعملية السرد الغريبة («فى الموعد وقبله» لفلاييمير شاروف ، تشاباييف والخواء «لفيكتور بيليفين»). وعملية التصاعد الزمكاني لهذه الأعمال تتميز بالآتى : المكان -منبر كبير فى بيت أخضر أو شئ من هذا القبيل ، أى أنها بمنطقة بلاج فى أبخازيا مجاورة لخط الجبهة ، شوارع لمدينة حديثة ضخمة ، قطار يسير إلى المجهول ، تابوت من أجل فقد ما زال حيا نسبيا (يو . ماملييف ، ف. بيتسوخ) . الزمان -وفيات ، نهايات ، دفن ، تأبينات ، موت ، أو حتى بعد الموت (ليس مصادفة أن التسمية الأولى لقصة نينا سادور «الألماني» التى نشرت فى مجلة «زناميا -كانت» «قتلتى ألماني»).

إن دخول الجنس الأدبى إلى مناطق الكوارث والقضاء الفظيع والذى يشكل أهمية بالنسبة للباحث لم يبد مهما بالنسبة للقارئ للمجدد من «الانحطاط» فى الأدب وفى بنياه -حيث اغتصبت الموضوعات الخاصة بنهاية العالم فى نهاية القرن . إذن فما الذى أصبح جنسا أدبيا بلغ قوته؟ إنها النصوص السردية (الأكثر اتساعا ورعاية على مستوى اللغة) الموجهة مباشرة من الكاتب / البطل : «تربنة الجمجمة» لسيرجى جانديلفسكى ، وصوره لفنان فى صباه «لباخيت كنجييف» وسلسلة بطاقات ليف روينشتين بعنوان «هذا أنا» . ذلك هو أدب «المؤلف» (على حد تعريفي منذ بداية الثمانينات) ، أدب «تنسم الحرية» أو «المكاشفة الجديدة» والذى يصبح - مع المؤلف / البطل فى المركز - أكثر حيوية وإمكانية مستقبلية . وأكرر : الأدب اليوم يتحرك على مستوى الأجناس الأدبية وليس على مستوى «الاتجاهات» . فى تلك الحركة يظهر الكتاب المختلفون تماما ، بل والمتناقضون مع بعضهم البعض ، بمظهر «أصحاب الأجناس المتجاورة» على نحو فجائى حيث (يتلاقون ويتقاطعون) : يكتب أندريه بيتوف القصة الممزقة «الحياة بدوننا» ، أما أناتولى ريباكوف فيكتب بحيوية كاملة «رواية -مذكرات» . ولدى أنستاسيا جوستفا ، هو من أصغر الكتاب الشبان سنا - خمسة وعشرون عاما ، يتكون النص من مونولوج داخلى متواصل للبطلة / المؤلفة . تلك الفكرة الأساسية للجنس الأدبى تتجسد فى شكل الرسالة (أو المراسلات) ، أو اليوميات ، أو المقالات ، أو السيرة الذاتية ، أو الذكريات - الشئ الرئيسى هو أن ذات وموضوع الانعكاس الفنى هنا يصبح الوعى والوعى الباطنى الخاص . إن ذلك ليس سرد الاعتراف لفترة الستينات . ذلك الأدب استفزه وطلبه (بدرجة ما) اهتمام القارئ المتزايد به الذكريات - الأرشيفات - الشهادات «حيث يتم استبدال الموضوع الخارجى (الاشكال الخادمة phantasm الباردة والمغالى فيها فنيا فى

أعمال بيليفين وشاروف) بالداخلي- أى بالبحث عن الذات عن طريق التأمل أو الانعكاس النقاشى.

كلما كان الحدث الجارى فى الأدب قريبا منا، أصبح من الصعب ملاحظته. وفى الحقيقة، فهو لم يستقر بعد فى الوعى ومن الصعب الانفصال عنه والتعامل معه عن بعد ، فهو لم يعد تاريخيا. وكل ذلك- كل ما هو أدبى اليوم- أيضا فى حاجة إلى تعليقات وتفسيرات.

لهذا النموذج ،على سبيل المثال، يوجد رائد- جالينا شيرباكوف التى ظهرت ثلاث مرات خلال عام واحد على صفحات «نوفى مير» بأعمالها : «فرحة الحياة» و«نواة ثمرة الأفوكادو» و«قصة حب».

هل هو تعطش للكتابة؟ أم نهاية العالم الجديد لمن يقلدون الأرقى منهم فى تلقى Snobism؟ أم أدب من أجل القارئ؟ لا أدرى.

على أية حال ، فهى عملية توسيع للإمكانيات ، ورقض أحادية كل المقدسات التى دخلت إلى حدود الأدب فى الماضى ، وكل ماله صوت .. ولنقل بطريقة أخرى: الانجذاب الأسلوبى نحو المركز.

وفى الحقيقة ، فمن يمكننا أن نوحده مع من النسبة للكتاب الذين نشروا أعمالهم فى «نوفى مير» و«زناميا» و«بورجبانارودوف» .. إلخ؟.

كيف نوحده بين فلاديمير شاروف وميخائيل بوتوف ، بين ألكسى فارلاموف وأنتولى كيم ، بين أولجا بافلوفا وفلاديمير ، بين لودميلة بيتروشيوفسكايا وإرينا بوليانسكايا؟.

إن المجموعات المؤطرة- بشكل أكثر أو أقل- بقيت فى الماضى : الستينيون والنظريون والواقعيون- الاشتراكيون وما بعد المجازيين.

كل تلك المجموعات اليوم بصرف النظر عن العمر يبدوون وكأنهم قد «تعبوا» وانهاروا، ولم يتركوا سوى ذكرى عن مجتمع نشط ونقى وهلمجرا..

وعلى هذا النحو نتذكر تلك الكلمات : «خذ من تتضامنون»؟.

بعد ما بعد الحداثة تحدث عودة غير متوقعة لوسائل التعبير الواقعية البدائية (ولا أقول الطبيعية الأصلية) . إنها ليست تلك المحاكاة التى يجرى فيها تقليد مباشر فى اتجاه تحديث دوافع وموضوعات وأبطال الأدب الكلاسيكى والسوفيتى ، ولكنها تمديدا الصياغة الأولية- البدائية- للمواقع المباشر.

بعد الابتعاد عن ما بعد الحداثة أصبح الحداثة أصبح الجيل التالى من الكتاب لا يتقبل اللغة ما بعد الحداثة ولا أسلوبها- لا فى الأدب ولا فى السبوك والتصرفات. واعتمدوا علاقتهم التوقيزية للمقيم الأدبية التقليدية فى مواجهة «الساخرين» و«المستهزئين» ، ومن ثم انجازوا إلى التقاليد. وعلى هذا النحو يتضح أن ما بعد الحداثة فى طابعها التاريخى مأخوذة : من كتاب الجيل «القادم»

و« السابق » أيضا .

فى الواقع كان ذلك بداية « قدوم القدامى » والمقاومة الحقيقية العنيدة- ليس فقط عبر المناظرات ، المناقشات بقدر ما كانت عبر عملية الكتابة فى حد ذاتها: ألكسى فارلاموف فى « الميلاد » ، بواليج بافلوف فى « عصيدة ميتيا » ، وميخائيل بوتوف فى « علم فلك الحشرات » وكذلك فلاديمير بيريزين وقاليرى بيلينسكى ونيئا جورلانوف وفيتيسلاف بوكور ، وألكسى إيفانوف وكونساتانتين بليشاكوف- (من السابقين) اللذين عززا حيوية المقاومة وحدتها أكثر من العاملين بالأدب مثل بوريس يكييموف وفيككتور أستافيف وسيرجى زاليجين وجريجورى بكلانوف وأنتولى أزولسكى وميخائيل كوريايف..

القديما والمجددون ؟

لا ، ليس هكذا بالضبط: وإنما الأقرب إلى الصحة « التقليديون وما بعد العداثيين ».

زد على ذلك أن ما بعد الحداثة ذاتها لا تختلف عن التقاليد ، والقضية إنما كانت صراعا وقتالا على الميراث ، ومن ثم تعدد من هو الوريث الحقيقى ، ومن هو ابن اللغتينانت شميث.

من هنا كان قرار لجنة تحكيم جائزة « بوكور ٩٥ » الذى ليس له سابقة : الإبقاء فى القائمة النهائية على ثلاثة أعمال فقط بدلا من ستة ، تميزت جميعها (الأعمال الثلاثة) بأساليب وأنماط تقليدية واضحة ، أى أعمال ج . فلاديموف ، ويفجينى فيدوروف ، وأولجا بافلوفا- التى تشهد كلها على توتر الموقف . بتلك القائمة أكد ستانيسلاف راسادين رئيس لجنة التحكيم ، و« عدو » ما بعد حداثيين ، على قوة الظاهرة الجديدة للواقعية فى الأدب الرومى.

تلك الثورة النفسية تحدث على خلفية اعتماد ما بعد الحداثيين أنفسهم من « القارئ فى حد ذاته » وعن التصور التقليدى للأدب (وبالتالى عن المياسات النحوية والصرفية الأدبية التى تشكلت).

« أما ما يخص المجلات الأدبية « السميكة » ، فأتانا لم أعد أهتم لها منذ عشرين عاما مضت- أعلن ذلك فلاديمير سوروكين فى مقابلة صحفية « بالجريدة المستقلة » بتاريخ ٢٩ نوفمبر ١٩٩٥ م ، وهو أحد الأتباع الرئيسيين للنزعة النظرية ونزعة ما بعد الحداثة- أنئذ كانت الحياة تمور فيها ، وكانت هى مثل الأوعية التى يترسب فيها صديد الأدب المتصنع . كان ذلك الصديد ببساطة يتفجر منها ، والآن فقد جفت تلك النوافير تماما . والعملية الجارية فى الوقت الحاضر بتلك المقابر الجماعية تذكرنى بعملية التنقيب عن القشور الصديدية التى تبيست.

إن كراهية سوروكين العداثية تفصح بالضبط عن العكس : عن حيوية وعدم

نفاد الأدب التقليدي ومقاومته . فهو ما يزال حيا باخفائاته ومواطن ضعفه وخيباته - ولكن أيضا بإنجازاته ونجاحاته . وذلك إلى « جوار نجاح » عملية الطحن » التي تقوم بها نزعة ما بعد الحداثة كوسيلة ، من وجهة نظر النقد ، قام بممارستها فبلايمير فوينيفيتش في « منهجه » (عملية استخدامها كمواد بناء للأعمال الشخصية الخاصة وليس للأعمال الأخرى) . ولكن ذلك في الحقيقة واقعية جديدة تماما- «بفاعلية عالية لكل من عملية البحث الخاصة بالجنس الأدبي والتوتر الأسلوبى / اللغوى- هذا ما كتبه ألامارتشينكو حول إحدى القصص (مجلة «نوفى مير» ، عام ١٩٩٥ ، العدد ١٢) ، ولكن ملاحظتها تلك قابلة للتعميم على القصص والأجناس الأخرى، وقابلة للتعميم على نزعة بمجمليها . تلك النزعة التقليدية التي وضعت نصب عينيهما تجاوز ما بعد الحداثة مرتبطة عضويا بعملية رد الاعتبار للأسلوب الكبير عن طريق العينين الروحي الذي سيطر فجأة على الأدب الشاب .

هل من الممكن القول بأن التحول نحو الاستراتيجية الواقعية مرتبط ببنفاد (أتمتة) ما بعد الحداثة ؟ هذا أمر مستبعد . ولكنه مرتبط- بشكل ملموس وعميق- بالتحول الأخلاقى لجزء كبير من المجتمع نحو إدراك تناقض الماضى . إن شعار النفى القاسى يستبدل بشعار ، إذا تحدثنا بشكل تقليدى- عمرى- ثروتى فى مقدمة الطبعة اليوبيلية لجلة «نوفى مير» ، ١٩٩٥ م ، العدد رقم ١) تعلن المجلة عن وجهة النظر هذه على وجه التحديد («فى آن واحد مع كل الدولة والعصر») : «إن تاريخ أدينا فى القرن العشرين- مع كل مجده وعاره- منسجل بشكل أو بآخر على صفحات مجلة «نوفى مير» . وإذا كان «المجد والعار معا» ، فذلك ليس بأى حال من الأحوال ما بعد الحداثة بكل ما فيها من غياب أية حماسة (إيجور رادوف : «العالم هو تسليتى»).

التقليديون يبتكرون استراتيجية سلوكهم بشكل متقن ودقيق . أحد منظرى هذا الاتجاه- بافل باسينسكى يصوغ البرنامج العام للاستراتيجية والتكتيك مستعينا بالمصطلحات العسكرية: «من الضروري الاعتراف بأن طاقة وإنتاجية «عملاء» الثورة الثقافية الجديدة عالية بدرجة كبيرة الأمر الذى يلزم الثقافة القديمة بترك ساحة القتال تلك، والانسحاب وعدم دخول المعركة على أساس الثقة فى تفوقها الكمى» قطوزوف جديد يوجه الدعوة بالانسحاب وترك ساحة القتال لمن يملكون «قوة إنتاجية» و«إرادة رائعة نحو التنظيم و«برامجياتية وقحة» و«إرادة رائعة نحو العلم» وهذه الأمور من الصفات التى يطلقها بافل باسينسكى على ما بعد الحداثة) ، وقبل كل شئ «وضع حدود وفواصل» (لكى ، على ما يبدو ، لا يتجاوزها بالصدفة أحد من ما بعد الحداثيين) . ومن أجل «حفظ ماء الوجه» ، يدعو باسينسكى لنشر «الأدب التقليدى السئ» ،

وإذا لم يوجد السى- فيجب نشر «السى جدا» (رافضا منذ البداية فكرة نشر الأدب «غير التقليدى الجيد».

وهكذا ،بالأدب التقليدى قد صار جيدا لأنه تقليدى، وقد التف حوله فى الساحة «عفاريت أدب» ما بعد الحداثة (ف. سيرديوتشينكو «نزهة فى بساتين أداب اللغة الروسية -مجلة نوفى مير ١٩٩٥ م، العدد رقم ٥) وقضيتها أن يدير ظهره فى نفور واشمئزاز (بافل باسيتسكى) أو يصمت أن يسير فى طريق الفضيلة (Tao) ويهجر ساحة الرجس والدنس حيث يهيج المهرجون ويصخبون (ف. سيرديوتشينكو).

إن تطبيق حركة التبسيط ،كما فى الشطرنج ، على رقعة الأدب يقود إلى أيرابض المحافظ المعادى لليبرالية بافل باسيتسكى بالقرب تماما من الليبرالى راسادين الساخط على ما بعد الحداثيين والرافض لهم- الاثنان يلتقيان على الشقة فى الخسارة المسبقة لما بعد الحداثة ولعدائها للفن الحقيقى. إن الاستراتيجية الهجومية للتقليدية الجديدة تميزت بالنجاح ليس فقط فى علاقتها بجائزة «يوكر» ولكن أيضا فى علاقتها بجائزة «ضد يوكر» التى منحت لرواية «الميلاد» لالكسى فارلاموف التى تم إنجازها بقواعد الواقعية الكلاسيكية الروسية.

فى مقابلة صحفية «الجريدة المستقلة» (٢٨ سبتمبر ١٩٩٥م) قال إيجور خولين: «عموما فقد أصبح الكتاب اليوم يعيشون فى ازدحام ، وأصبحت الأعمال الأدبية كثيرة للغاية» الرصد صحيح. وفى الواقع أصبح الأدب يعانى ازدهارا فى داخل الأدب نفسه، ومن ثم فقد بدأ يشغل ويحتل الأوساط المتاخمة. لم تغد الحركة طاردة مركزيا (نحو أفضل رواية ،أو الرواية ، «الرائعة» أو «الخالدة» وإنما صارت مندفعة نحو المركز : نحو مساحات وأجناس محدودة . تغير -أو بالأحرى تهشم جوهر فهم من هو الكاتب . بالنسبة لستانيسلاف راسادين : الكاتب هو من تنشر أعماله فى المجلات الضخمة ،ومن تصدر له كتب . وبالنسبة لالكسندر تيمافيمسكى : الكاتب هو كل من ينشر مقالة صغيرة فى الصحيفة- بوريس كوزمينسكى بملاحظاته وردوده «الأدبية» (فى جريدة «سيفودنيا» عمود «لاك سترايك» بفصوص فيلم «المتعبون من الشمس» لنيكىتا ميخائيلوف . ومكسيم سوكولوف بتقليديته المبالغ فيها -بكرشه ولحيته ونظارته . وبخطابه التلقائى الرائع ،بذلك الالتزام بالنظم القديمة ، بذلك الإيحاء الكمبيوترى مع «التيار» ،أتفهمون ؟ (جريدة «سيفودنيا» ، ٢ نوفمبر ١٩٩٥م).

إن أدب اللغة الرفيع قد تشقت وما زال يتشتت -بهذا المفهوم يعتبر تيموفيفسكى الذى لا يكتب وإنما المؤسس لنظرية وتصور جريدة «كميرسانت



-ديلى « أيضا كاتب.

لقد بدأت النظرية النسبية تنجح فى الأدب : ليكن وضع الكاتب أو دوره أو وظيفته ، ليكن جنس العمل أو حجمه ، ليكن مكان النشر- ليكن ما يكون فالكاتب- هو كل من ليودميلا بيتروشفسكايا وبوريس كوزمينسكى ، بولات أوكودجيغا ومكسيم سوكولوف . الكاتب- هو كل من يصنع نص الكاتب- هو كل من يصنع ليس فقط نفسه بقدر ما يصنع «نموذجاً» . ولذا فمكسيم سوكولوف فى مفهوم تيموفيفسكى ليس فقط بنفس القيمة العظيمة لفلايمير مكانين ، وإنما حتي يتفوق على شخصية مكانين الكاتب التقليدى.

إن انهيار الحدود الأدبية- يبدو وكأنه انهيار عام بعد «امتزاج» أدب العاصمة (metropolis) وأدب المهجر- قامت عملية نفى الأيديولوجيا بتنشيط هذا الانهيار.

وعلى سبيل المثال ينظر فلايمير سوروكين ، «الابن العظيم» للأدب السوفيتى الذى يرفضه التقليديون من جميع الاتجاهات ، إلى ظاهرتى الفاشية والشيوعية خارج السياق الأيديولوجى : «تشغلنى الفاشية والشيوعية السوفيتية ليس كظواهر أمراض نفسية جماعية ، وإنما كظواهر ثقافية على التحديد. مثل تلك العصور الجماعية التى ولدت الفن العظيم» (الجريدة المستقلة ، ٢٩ نوفمبر ١٩٩٥م).

إن التحرر من الأيديولوجية الذى ينادى به سوروكين- هو منتهى التطرف حيث هناك على الطرف المقابل ما تزال مجلة مثل «ناش سيفريمينيك ، وجماعة «أبريل» ، وجريدة «ليتيراتورنى فيستى» ، واتحاد كتاب موسكو . الأيديولوجية- هي الملاذ الأخير للعديد من الأدباء المتساوين فى المهوبة (أو بالأحرى المتساوين فى عدم وجودها) . ما تزال الأيديولوجيا تجرهن وتحقق تمارينهم الأدبية . ولكن بالتدريج ، وبخطوة وراء الأخرى تفقد الأيديولوجية مواقعها وأتباعها المعزولين على وجه الخصوص بآداب لغتهم.

محمد عبد الوهاب :

## "أحمس" الموسيقى

### المصرية

#### أشرف السركى

تحتار الأسئلة الكبيرة فى الموسيقى بين العقل والقلب ، فالعقل الذى يحكم بالموسيقى الغربية ، والعاطفة التى تحكم بقلنا الوطنى .. ولذلك فإن المحطات الموسيقية المهمة فى تاريخنا هى الكاشفة لأبعاد الطريق .. وهى فى ذات الوقت الرامدة لحالة الغناء.

وهنا لابد أن نتوقف عند محطتين غاية فى الأهمية هما سيد درويش و محمد عبد الوهاب ونتساءل عن الإنجاز الرئيسى لكل منهما.

منذ وفاة عبد الوهاب تفجرت قضايا مهمة كان أخطرها سرقة عبد الوهاب للألحان الغربية أو هكذا طرحت القضية .. وانقسمت الآراء إلى قسمين .. الأول يتهم عبد الوهاب بالسرقة والآخر يدافع عن عبد الوهاب .. وفى تصورى أن كلا المنطقين خاطئ .. فالأول يتجند أوجه التشابه ويحدد أسماء الأعمال الغربية ويختصر عبقرية عبد الوهاب فى قدرته على السرقة . أما الثانى فهو يدافع بغباء ونفاق تتحول القضية فى النهاية إلى قانونية عدد الموازير. المسروقة أزيد من ٤ موازير أو أقل .

فى بداية القرن كان الغناء عبارة عن تخت فى أحسن حالاته يتكون من خمسة عازفين وبطانة ومطرب أو مطربة ، وكانت وظيفة التخت هى المحاكاة المطلقة والمتابعة الدقيقة للغناء وملء الفواصل بتأشيرة لحنية واحدة والبطانة تقوم بترديد مقاطع فى أول اللحن وآخره .. أما الموسيقى فكانت عبارة عن مؤلفات تركية وأسلوب تركى . وللتحقق من ذلك يمكن الرجوع بالاستماع إلى الاسطوانات التى تم تسجيلها منذ عام ١٩٠٢ ميلادية حتى جاء سيد درويش ، وببساطة يمكن القول عن الفترة التى سبقت سيد درويش إن الغناء فيها كان يتسم بسمتين:

الأولى: عدم وجود موضوع للغناء

الثانية: عدم وجود موسيقى.

## درويش.. والدrama.. وعبد الوهاب

ویدخل سيد درويش إلى ساحة الغناء اختلف الحال تماماً حيث نجح درويش في خلق نسق غنائى جديد ومختلف محققاً في ذلك منهجاً جديداً وهو الدراما الغنائية وكان فتحاً خطيراً في الغناء المصرى (لاحظ حال الغناء في الشرق الأوسط في هذا الوقت)

وبذلك يمكن القول إن الغناء المصرى أصبح له موضوع وشخصيات عبر الدراما الغنائية وينجح درويش في صناعة هذه المدرسة الغنائية ولكنه بكل أمانة لم يصنع موسيقى.

ورداً انتقلنا خطوة للأمام نجد بداية السينما بعد سيد درويش مباشرة لتتوأكب مع بداية عبد الوهاب .. وهنا تكمن كلمة السر التي دفعت عبد الوهاب للاجتهاد في خلق موسيقى جديدة خالصة .. وذلك لأن كل العناصر المطلوبة للفيلم السينمائى كانت قد توفرت إلا أن الموسيقى التصويرية قد وقفت مشكلة أمام المنتجين الأمر الذى دفعهم إلى تشجيع خلق جو نفسى وموسيقى كتيمة مصرية للفيلم.

وتبقى هذه هي مهمة محمد عبد الوهاب لصناعة موسيقى الأغانى وتظهر الموسيقى في الغناء .. وبذلك يمكن القول إنه كما خلق سيد درويش غناء جديداً وخالصاً خلق عبد الوهاب موسيقى جديدة خالصة .. وكما استند سيد درويش إلى تيمات دينية وشعبية في بعض أعماله استند عبد الوهاب إلى ذلك أيضاً بالإضافة إلى تيمات عالمية ولكنها في الغناء فقط

والغريب في ذلك هو أن موسيقاه جاءت مصرية تماماً (وذلك لم يدخل دائرة النقاش السائد)

## مشروع التحديث

والسؤال الذى يمكن طرحه الآن هو: هل مشروع التحديث الذى اضطلع به سيد درويش وإبنه محمد عبد الوهاب كان بمعزل عما يدور حوله .. بمعنى هل هذه التجربة شاذة؟ والإجابة تأتى واضحة بـ "لا" حيث جاءت تلك التجربة ضمن سياق ورؤية وطنية وجمالية وسياسية واجتماعية طرحتها البرجوازية المصرية في ١٩١٩ من خلال مشروع ثقافى طموح أخذ درويش وعبد الوهاب الجانب الغنائى منه ( راجع الأعمال الأولى لكل رواد النهضة المصرية ومدى تأثيرها بالروح الأوروبية)

وإذا اتفقنا على حقيقة مفادها أن الحضارة الأوروبية منذ عصر النهضة حتى الآن هي حضارة للإنسانية فيمكن الاتفاق أيضاً على أن ماضئته هذه النهضة ملك لكل الثقافات ( كما كانت الثقافات الأخرى التى سادت من قبل) وإذا ربطنا ما اتفقنا عليه بحكاية سرقة عبد الوهاب للموسيقى الغربية نجد أن هذه الحكاية تسطيع للأمور من المهتمين بهذا الأمر أما الدافعون عن براءة عبد الوهاب فاننى أتصور أنه دفاع عن تهمة أراها مميزة حقيقية عند عبد الوهاب.

## نوتة درويش تحت الحذاء

ولاننسى ما حدث بعد موت سيد

درويش فقد وضعت ثورة أوزارها وعادت الأوضاع إلى سابق عهدها ليقف على بك رضا فى معهد الموسيقى العربية ويضع نوت سيد درويش الموسيقية على الأرض ويدوسها بحذائه قائلاً .. لن يقوم لهذا الهراء قائمة بعد الآن .. ويأتى عبد الوهاب فى هذا الجو المتوتر وقد أرسى سيد درويش العظیم أساس المستقبل لغناء وطنه فتم محاربة عبد الوهاب حرباً ضروساً بل طرد من المعهد ولولا احتضان الفنانين الوطنيين مثل أحمد شوقي لاندثر عبد الوهاب فى بدايته .. ولكنه استند إلى شعبه وإلى التجربة الأوروبية الجيدة وهنا تأتى عظمة عبد الوهاب الذى اعتبره قائداً فذاً وهو بلا منازع أكبر مشروع تعديشى وتنويرى وتوحيدي على مدى تاريخنا الحديث فى الموسيقى.

بل إن تأثيره على السنباطى العملاق الذى يعتبر عبقرية من عبقریات زماننا فكان سجلاً بينهما أورث الوطن عزاً وفخراً قل أن يوجد الزمان بمثله.

توسط هذه العلاقة القصصى و عبد العظیم عبد الحق و محمود الشریف و منير مراد و الطویل و بلخ حمدي و الموجي و عزت الجاهلى. قريباً أو بعداً.

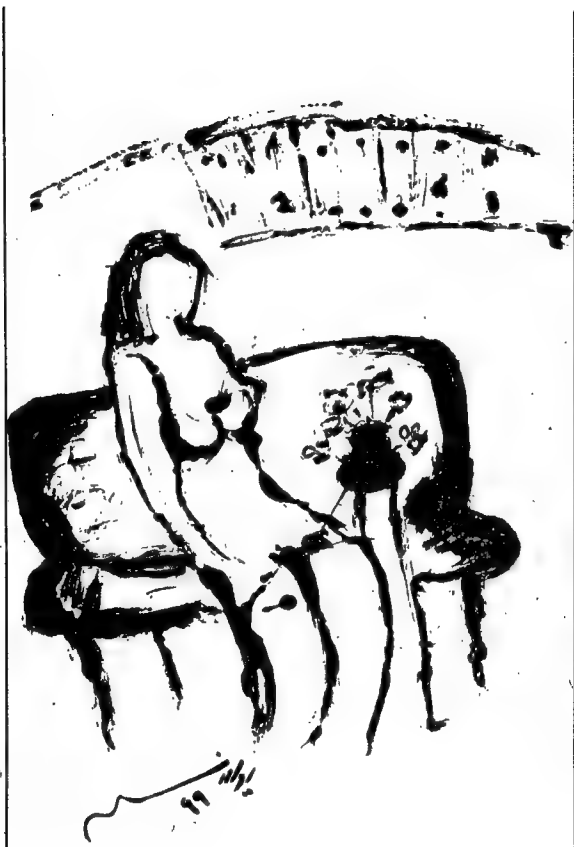
### ضمير تقدمى

لعبد الوهاب هو الضمير التقدمى للشعب المصرى وحياته ماهى إلا تعاقب اجتهادات وفتوحات واكتشافات لعوالم موسيقية وغنائية يفاجئنا بها كل بضع سنوات بنتاج ضنى وعرق أخرج لنا

المزاج المصرى فى تمثلات شتى ألهمت كل فنانينا الوطنيين.

استجاب على مدى عمره المديد إلى كل المعطيات المستجدة وأثراها باخلاصه ومبقرته ، ولولا عطاؤه الموسيقى لظل الجهد الآلى كسجلاً ، ولكن طرحه الموسيقى الثورى فجر طاقات. الموسيقيين ودفعهم إلى التجويد والدرس لمواكبة رؤيته الجديدة .. فظهرت أجيال من العازفين والموزعين فى تتابع منظم وكأنه رتبه بنفسه واستفاد عبد الوهاب بما صنعتته يدها وفجر طاقات هؤلاء العازفين مثل منسى وعزيز صادق والحفناوى وعبد صالح وعلى إسماعيل وأحمد فؤاد حسن وكثيرون غيرهم .. زين بهم موسيقاه وكان هؤلاء الموسيقيون العظام أبلغ الأثر فى تفجير طاقات عبد الوهاب.

وبذلك تصبح الإجابة واضحة عن السؤال السمج فاسد الطرح . وتبقى أسئلة جديدة لتتأملها وهى : كيف استلم عبد الوهاب الراية من سيد درويش؟ ونرى أن درويش استفاد واستند على الفاعليات الغربية مثل البيانو وكتابة النوت الموسيقية والدراما التى استلهمها من الأوبرا .. كان ذلك مؤثراً بشكل واضح على المقامات العربية ولولا قصر عمر سيد درويش لتدارك ذلك فى إبداعه وهذا ما فعله عبد الوهاب بالضبط فتمثل كل ما فعله سيد درويش من الاستخدام الدرامى واستناده على المقامات العربية المشتركة مع الموسيقى الغربية التى تخلق فى أغلبها من ثلاثة أرباع التون إلا أن عبد الوهاب يادراكه التاريخى بأن العبقرية المصرية تقوم على التنوع



المقامى وهذا ما يميزنا وحدنا وبلا منازع عن سائر حضارات الشرق اسيوية والغربية . فصحيح المسار فى رونق جديد وإيهاب لم يسبقه فيه أحد .

وتستمر التساؤلات .. هل غير عبد الوهاب فى طعم الغناء المصرى ومذاقه ؟ وهل استماعه للأوبرا والموسيقى الغربية جعله يغنى بأصواتهم ؟ .. نقول بوضوح : لا .. على الإطلاق . ولكى ندرك مدى قيمة هذا الفنان لنا أن نعلم أن عبد الوهاب عاش ومات لا يفارق روحه القرآن .. بل إن القرآن والتواضع الدينية هما ضمير عبد الوهاب نفسه ، فكانا له المصانة لكى لا ينحرف قيد أنملة عن المزاج القرآنى والانشادى .. فالعرف عند عبد الوهاب مقدس ومطلق سواء حرف لفظى أو نغمى وفى بعض اللحظات أتصور أن هذا الغناء يخرج من رحم النيل ذاته .

فقد استوعب عبد الوهاب مجمل الطرائق والحركات اللحنية ( العربى ) والتلاوين التى ورثها عن القرآن والانشاد الدينى ، والكلاسيكية القديمة ومن خلال خطاب شعرى جديد وأفكار جديدة ، ومدارس شعرية متعاقبة ، ويمكن القول إن عبد الوهاب أنشأ مدرسة انتقائية فى الغناء لها العجب فلك أن تكتشف الاختلاف فى طريقة الأداء عندما يلحن صورة غنائية أو عملاً تعبيرياً أو درامياً أو أغنية شعبية أو نشيداً

أو قصيدة قصصى أو عامية والتى يستدعى لها من القوالب ما يليق بها من الذخيرة الوافرة .

أما الميزة التى لاتخفى على عين راصد فهى إقامة عبد الوهاب صرح شامخ يسمى : " النيانس " المصرى فى الغناء والموسيقى وذلك فى مواجهة أنواع النيانس الأخرى شرقية أو غربية وبهذا استطاع عبد الوهاب على مدى عمره أن يخلص الغناء المصرى مما شابه من مداخلات تركية بالأساس وشامية أيضاً .. وكلما زاد اتصالنا بالعالم الخارجى من خلال الاذاعة والاسطوانة والسينما زادت ضراوة عبد الوهاب فى حفاظه على الأسلوب المصرى ومدأومة حراسته من الغناء المقيم فى مصر من أجنبى .. وكان أولى بمن يتهمون عبد الوهاب بالسرقة أن يفهموا ذلك . حيث فتح سموات جديدة فى الغناء بطرقه أفاق جديدة تعامل معها بمنهج مختلف صارم ولم يلزمه أى نسق غريب منه على الالتزام بالنيانيس الخاص به وهو فى ذلك تميز عن فريد الأطرش ومحمد فوزى حيث جاءت تجاربيهما فى استخدام الجمل الغربية الشائعة والرقصات الشائعة مثل التانجو والفوكس ثروت والفالسات وذلك من خلال الأفلام .. والآن نصل إلى السؤال الأخير .

كيف نتعامل ليس مع تراث عبد الوهاب - ولكن مع فلسفة ومنهج عبد الوهاب ؟

## قراءة فى رواية منتصر القفاش

### تصريح بالغياب ، تصريح بالحضور

#### د. مارى تيريز عبد المسيح

تعودنا قراءة الكتابات المتصلة بوقائع السيرة الذاتية ، بوصفها إطارا مرجعيا تروى وقائع تمت فى مرحلة زمنية لها بداية ونهاية . وعادة ما يكون لتطور الحدث بنية فوقية تكشف من تطور وعى صاحب السيرة ، ففعل الاستماع يفضى إلى تعرف الراوى على ذاته الفاعلة . فتتطوى السيرة الذاتية على استراتيجية سردية تثير فى القارئ الرغبة فى التأويل للوصول إلى مستوى من الوعى يتوازى وعى السارد ، وإن لم يتطابق معه . ففعل الكتابة / القراءة فى هذه الحالة يتجاوز حدود الذاتية الضيقة ، لتتدفق السيرة الذاتية بنية تؤسس للممارسة البين ذاتية- أي تغدو الكتابة الغشاء الذى تلتقى عنده ذات الراوى وذات القارئ- هما ينشئ علاقة تبادلية بينهما تختلف وعلاقة التماثل التى فُرِستها الكتابات السابقة ، والتى توشم بالرومانسية . تلك العلاقة البين ذاتية تشهد إدراك القارئ عبر ممارسة التأويل . والتأويل يستدعى بدوره تبين المفارقة التى تنطوى عليها الكتابة . ففعل التعرف يدعم تجربة الكاتب والقارئ المشتركة فى محاولة للتوصل إلى العام عبر الخاص .

وفى تصريح بالغياب ، وهى رواية لمنتصر القفاش ، نحن إزاء تجربة جديدة فى كتابة وقائع ذاتية ، فهناك فصل بين الذات الفاعلة المعاشة للأحداث ، والذات الأخرى الرواية . وبالفصل بين الذات الرواية- التى تبتعد عن الذاتية- والذات الفاعلة التى عودتنا السير الذاتية السالفة التركيز عليها ، تنشأ بنية سردية قوامها علاقة بين ذاتية ، أى علاقة تبادلية بين الذات الفاعلة والذات الرواية . ويأتى إحلال الرؤية البين ذاتية بديلا للمنظور الذاتى ، بناء على مفارقة تنطوى على استحالة كتابة الذات أو تجسيد الهوية

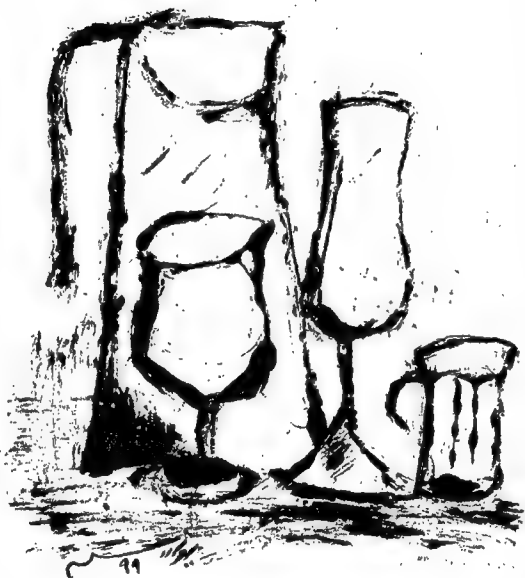
دون التعرف على الآخر الذي تحويه. تلك المفارقة تؤسس للبنية السردية، ويترتب عليها تأويل الحدث. والتعرف على المفارقة التي تنطوي عليها الأحداث السردية يشهد الإدراك، مضجياً إلى الالتزام بموقف أخلاقي. فالإدراك يؤدي إلى تأويل الأساس المنطقي لعملية السرد. والتأويل يتضمن موقفاً أخلاقياً، فهو اجتهد في إطار علاقة بين ذاتية- أي علاقة تبادلية بين الذات الفاعلة والذات الراوية. ويعد ذلك موقفاً أخلاقياً لأنه يقاوم مركزية الذات، فيفندو السرد فعلاً استعارياً لا يعبر عن الذات الفاعلة فحسب، بل يكتن عن تجربة مشتركة تتلاقى فيها الذات الفاعلة والراوية مع القارئ، لتغدو تجربة بين ذاتية.

ونتجيب موضع الذات الراوية بوصفها محاوراً للذات الفاعلة من تباين الأزمنة في السرد، وببافتنا هذا الاختلاف في مستهل الرواية. فلولجنا إلى العالم السردى يسفر عن تداخل الأزمنة. فالمجند، بوصفه الذات الفاعلة، الذي انتهى من تأدية الخدمة العسكرية يعود إلى موقع الخدمة لاستعادة مخطوطة روايته، بينما يستقبل الضباط هناك بوصفه المجند الجديد القادم توا. وكان في استعادة مخطوطته، إعادة لبدايات أحداث الماضى. والمفارقة تذيب الفواصل بين الأزمنة، بينما تظل تؤكد أزدواجية التواجد في الزمنين: الماضى/ الحاضر. فاستعادة الماضى وفقاً للذات الراوية بمثابة حضور بما يثير التساؤل حول مصداقية الحضور، فهل الحضور تواجد آتى، أم استعادة لأزمة مضت؟.

يتبين لنا من نطف الأحداث المروية، ومن مقاطع الأغاني التي تبدو فجأة، وفي المحاولات المستمرة لفتح الأبواب (فصل ٢)، إن الوقائع تفتقر إلى بدايات، فما البداية سوى إشارة تحفز الرغبة في الاستعادة، استعادة بدايات أخرى غالحضور لا يتحدد بالبدايات، بل يتحقق بإدراك اللحظة في علاقاتها بالأزمنة الأخرى. وإن كنا قد تمعونا في الروايات المعاصرة على النهايات المفتوحة، فما نختبئ إليه في هذه المروية هو البدايات المفتوحة. ومن هذا المنطلق تتكامل البنية السردية، حيث تتلاقى النهاية والبداية في المفتتح، وتتلازمان في مواقع أخرى حتى النهاية.

وازدواجية الزمن ليس من شأنها التفریب المفرط، أو التأكيد على التقابح الدائرى التكرارى. فلنذكر أن ازدواجية الزمن جاءت نتيجة الفصل بين الذات الفاعلة والأخرى الراوية، ولا يأتى هذا الفصل كإحدى آليات المراجعة الذاتية، فقد يعنى ذلك المفاضلة بين





إحداهما . ولكن فى فقدان البدء ، إلغاء للأوليات ، فمن استهل الرواية ، الذات الفاعلة أم الذات الراوية ؟ نفقد دائما الخطوة الأولى ، وهناك مشهد سردي يكتئ عن هذا فقدان ، وهو المشهد الذى يصور الذات الفاعلة بوصفها مجندا حديث التجنيد ، لحظة التقدم لاستلام العمل . فنستمع إلى وقع أقدام الصول الذى يتقدم ، أما المجند فوق أقدامه مفصولة عنه . فكل لحظة حضور تنبئ عن شعور بالغياب . تلك المفارقة الرئيسية التى تتردد فى الرواية ، لا تعمل على التشكيك فى وعينا بالحضور ، ولكن تنبهنا إلى أن الوعى بالآنا لا يكتمل سوى بقياسه بفعل الآخر . ويكتمل هذا المشهد بوصف المكان المحيط . فالبنائيات تبدو وكأنها اقتلعت من أمكنة متفرقة ، فذلك المكان يستمد وحدته العضوية من انتماؤه إلى أمكنة أخرى . ينتهى المشهد بدخول الراوى فى البناية ، بينما يبقى ظله فى الخارج . فالاندماج فى نسق مؤسسى يكتئ عنه التشكيل العمارى ، لا يعنى الاندماج التام . يظل هناك جزء من الذات منفصلا يآبى الانخراط فى النسق .

وتتأكد لنا العلاقة بين الذات الفاعلة والمكان فى الفصل الثالث . فى تحديد علاقة الذات الفاعلة بالمكان ، محاولة لإيجاد موضع فيه ، وهى محاولة تبين العزوف عن الانتساب إليه . فالوعى بالذات يأتئ عن الوعى بالاختلاف . ومع ذلك ، فالوعى بالاختلاف لم يقصد به العزلة ، بل على العكس ، فالاختلاف هو طريق للاندماج فالذات الراوية لا تتمحور حول الذات الفاعلة ككيان مطلق ، بل يتعذر عليها متابعتها بمعزل عن موضع الآخرين . فهناك مفارقة فى استحالة رؤية موقع الذات بمعزل عن موضع الآخر ، تدفعنا للتساؤل عن أهقية اعتبار الذات الراوية المرجعية الرئيسية للذات الفاعلة المروى عنها .

وتتعدد العلاقات بالآخر ، وتتشعب عبر فصول الرواية ، لشمى الجنس الآخر فنحن نتابع الخط السردى لا فى تطوره الزمنى ، حيث تتجاوز الأزمنة فى بنية القص ولكن نتابع السرد فى تطوره العلائقى . فنحن نستمع إلى رواية عن ذات ، ثم ذوات ، ثم ذوات أخرى . وكان الحب ينفرط للكشف عن تعمدية الذات ، كلما تكشف تعمدية الآخر . والمقدمة المأخوذة عن لسان العرب تقول : « والجيش نبات له قضبان طوال خضر مطوأة حبا صغيرا ، والجمع جيوش » ، فتكشف تلك العلاقة الحوارية بين الذات الفاعلة والذوات الأخرى ، يؤسس للعلاقة بين ذاتية التى يقوم عليها فعل الكتابة / القراءة . ففعل الكتابة /

القراءة يكشف عن تلك العلاقة وينغمس فيها في آن. والآلية المستخدمة للفصل بين الذات الواوية والذات الفاعلة ، ليست بمؤشر على الانقسام ، بل هي آلية تساعد على إدراك لا مركزية الأنا وتعديديتها ،ومن ثم قدرتها على التفاعل مع الآخر.

والاختلاف القائم بين الذات الفاعلة والذات الأخرى إنما يدل على التنوع وإن كان النسق المؤسسي يجمع الأفراد قسرا. والمفارقة هنا تكشف عن استحالة الاتحاد وفقا لقواعد منصوص عليها، عادة ما تجمع لتفرق ، فهي تجمع النساء والرجال وفقا لنسق يفرق بينهما. ولكن معاشية الاختلاف بتتبعنا التداول اليومي بين الأفراد ينقلنا من الصورة العامة للآخر التي تم تنميطها من قبل النسق المؤسسي، إلى الصورة الخاصة الناجمة عن فعل الكتابة/ القراءة والتي في سبيلها للمشكل. فالاختلاف -إن أكدته المواقع التي تبعد الرجل عن المرأة- مثلما في دورات المياه المنفصلة التي تعمل على تدميمه، وإن شرعته خصوصيات النساء التي تثير فضول الرجال- هذا الاختلاف يمكن تجاوزه بمعاشيته في فعل الكتابة/ القراءة.

فالكثابة/ القراءة تثير التساؤل حول غاية الانفصال وغياب الحوار. ففي الفصل السابع حينما يبدأ الحوار بين مدرّس العربية والطالبات في مستهل الدرس، يسرى الاطمئنان في النفوس حينما يعلن المدرّس بأن الصصة الأولى هي الأخيرة. تحديد البدايات والنهايات هو الأمان الوحيد ، وهو خديعة متفق عليها بين الأطراف كافة. حتى تحديد هوية الآخر تتخذ شكل الخديعة المتفق عليها، فقد ظل المدرّس يعمل بوصفه بديلا لمدرّس وهمي آخر ، وكان هناك استحالة في تقبل الآخر بوصفه حضورا دائما ، ولا يجوز تقبله سوى كمعبر آخر ، أي حضورا يمهّد لبداية جديدة تتمثل في المدرّس الحقيقي الذي يعمل المدرّس الاحتياطي نيابة عنه. والمفارقة بين الأصلي والاحتياطي تعود بنا إلى التساؤل الذي يتكرر بصور مختلفة عن أسبقية النهاية أم البداية في تطور الحدث . التساؤل بدوره ، ينطوي على آلية تحفز فعل الكتابة / القراءة ، ومن ثم تحريك حاضر الذات الفاعلة بمعاشيته في علاقته بالماضي. تلك الآلية التبادلية تنسحب على القارئ أيضا ، الذي يسأل ، بدوره ، الحاضر في ضوء الماضي الذي يشير إليه السرد . فالمنطق السردى لا يتكشف بالتمعرف على التطور الخطي لسير الأحداث ، بل بتلمس طبقات

المعرفة التى يذخر بها النص ، وإن كانت تلك المعارف مستقاة من المعاشية الحياتية ، فذلك لا ينفى عنها قيمتها .

وتلمس المعرفة يقتضى تقويض النسق المؤسسى للعلاقات. وفي الرواية يعد التعرف على الممارسات الحميمة للآخر، فعلا مضاداً لأدوات المعرفة التى يفرضها النسق المؤسسى . فالعلاقات التى يتبنى عليها هذا النسق تتصف بالعمومية : هناك طالبات يدرسن التمريض ، ومجندين ، دون ذكر لأسماء الأفراد. وفى إطار هذه العلاقات يستحيل التلامس ، وحين يتاح ذلك ، لا يتبين الأفراد الأجزاء الجسدية المتلامسة . (فصل ١٩) يؤدى هذا التمسك المؤسسى إلى إعاقه التعارف بين الجنسين ويظل التلامس خارجياً (فصل ٢٣)، وتتبدد محاولات التواصل. بل إن الانفصال التعمى يوجد شبكة من العلاقات التى لا تقوم على التواصل ولكنها تنشأ فى إطار من السلطوية ، وإن كانت تزعم الحماية. ففى الفصل التاسع يراقب المدرس فعل العقاب الواقع على الطالبة التى تجاسرت بالكتابة. فالكتابة تعد فعلاً تعبيرياً انفرادياً فيه خروج عن النسق الاجتماعى.

وإن كان دور المدرس هنا لم تمله إرادته ، بل أملت عليه وظيفته ، ففى موقف آخر يقوم بدور سلطة الحماية من تلقاء ذاته ففى الفصل التاسع عشر يفرض زحام الحافلة على المدرس حماية الطالبة التى ترافقه من تحرشات المحيطين بها ، فتفرض بيادته سورا وهميا يعزل الطالبة منهما . وتظل علاقة الرجل بالمرأة دون اتصال ، بالمرك الرئيسى فيها طرف واحد، رجلا كان أم امرأة ، مثلما فى حادثة المخزن (الفصل ٢٧) حينما تزور المدرس إحدى الطالبات على انفراد ، وتباعثه بما تنتويه ، وتحصل عليه بشكل فردى . والمفارقة فى العلاقات الناشئة بين الجنسين تكمن فى تجذرهما فى الأنساق المفروضة عليها رغم محاولات الخروج عنها . فالخروج عن الأنساق لا يشكل سوى شبكة معكوسة وليس استراتيجية مضادة.

والمفارقة التى تنطوى عليها العلاقات النمطية بين الجنسين ، تتوازى والعلاقات النمطية الأخرى بين الأفراد والأمكنة . فدورة المياه ، وهى المكان المتاح للأفراد ، للتستر ، تغدو بدورها تهديداً . فحدودها المتعارف عليها لا تتوارى عن الأعين ، بل يصيح المتردون عليها موضعاً لانتباه الجميع . فالحائط ، أو الباب ، أو الصنبور لا يستتر ، بل يعمل كل

منهما علي فضح العزلة وكشف محاولة الانفراد. وكان الانتحاء في دورة المياه ما يثير اللامعة لخروجه عن الفعل الجماعي غيبيت الراحة صار بيتا للأرق.

واستحالة الخروج عن النسق المكاني يتلازم معه استحالة الخروج عن النسق الزماني أيضا فالطلع إلى يوم العطلة -يوم الجمعة- يوم الخروج، يكون عودة إلى نسق جماعي آخر: البيت. والمفارقة هنا تجعلنا نتساءل: من أيهما الخروج، وإلى أيهما العودة؟ وهذا الخروج / العودة لا يسلك دائما الطريق الخطى المعتاد، بل يتخذ طرقا مفايرة. والمفارقة هنا تنبئنا إلى أن التحرك بين الأمكنة والأزمنة هو فعل مزدوج ينطوي على خروج وعودة في آن.

وازدواجية الحضور في الأمكنة والأزمنة لا تعلن عن مراوحة مطلقة تفضي إلى العدمية، بل عن استحالة الحضور الآتي منفصلا عن ما ينتسب إليه من أزمنة وأمكنة أخرى. فالتصريح الأخير بالغياب صدر دون تحديد موعد العودة، مما يهدد صفة الانتفاء. والمفارقة هنا تكشف عن ضرورة الالتزام بمرجعية مكانية أو زمنية لتحقيق الحضور، وإلا تهددت الذات بالانقضاء. وإن كان الحصول على تصريح بالغياب لانتهاء الخدمة العسكرية) قد أثار الرغبة في الإياب، (لاستعادة مخطوطة الرواية) فذلك لرغبة في الحضور، بإذابة الفواصل النمطية بين الأزمنة والأمكنة، رغبة تتفجر حينما يحاصر الوجود بسياج الأمكنة وتاريخية الأزمنة.

وإن كانت المروية قد استهلكت بالبحث عن مخطوطة الرواية- المطلق- فيستحيل التوصل إليها سوى بمعاشيتها عبر تفاسيلها المرجعية. فاليات الإحلال والإبقاء، والفصل والجمع، والخروج والعودة، والبدء والاستعادة كلها وإن سعت للكشف عن لا انتفاء الفرد، فإدراك ذلك هو أول ممارسة في فعل الانتفاء. غدا القارئ رفيقا للذات الرواية في بحثها عن الرواية. وصارت الرواية تمثل بشكل من الأشكال: الأنا الجمعية، أو المطلق، ما لن يتحقق سوى بتفاعله مع الآخر في علاقة تبادلية. وفي ذلك انتفاء للذات الرواية بوصفها مصدرا أولا وأخيرا للسيرة الذاتية، فروايتها لا تتحقق دون الكف عن الاستماع إلى الصوت الواحد، حتى تستقبل الأذن أصداا الأصوات الأخرى. فالعلاقة البين ذاتية تنبئ عن حضور الذات في تعدديتها وغياب لمركزياتها.

## قراءة فى رواية عبد السلام العمرى: اهبطوا مصر بين النمطية والتجاوز أيمن بكر

سأتعرض لرواية اهبطوا مصر لـ محمد عبد السلام العمرى من خلال عدة محاور ربما قدمت ما يشبه منظورا يمكن أن يعد بخلا مناسباً للقراءة.

### روايات غربة المثقف

يمكن لمتتبع الرواية المعاصرة أن يلمح ما يشبه توجهها فى الكتابات التى تتخذ من تجربة المصريين- المثقفين غالبا- الذين عملوا فى بلد عربى موضحا لها وفى هذا الإطار تجئ رواية محمد عبد السلام العمرى «اهبطوا مصر» لتعبر عن هذا التوجه فى جوانب ، وتجاوزة فى جوانب أخرى ما سنتعرض له فى هذه القراءة.

منذ البداية يتبدى لنا أفق التجربة التى سيتعرض لها نص الرواية بما لا يختلف كثيرا عن غيرها من الروايات التى تتعرض لتجارب مشابهة ، فالمركبة الأولى هى الانتقال إلى بلد غريب «جارثيا» بما يصاحبه من تغير فى المشاهد التى تعبر عن بداية تنافر البطل مع واقعه الجديد، إنه ينظر بعين المندهرش لما يدور حوله «لغت، نظر عمرو الشرنوبى ذقن طويلة للجالس بجواره، بدت مجدولة ومضفرة بسلوك من ذهب، يضع سواكا فى فمه، ينظر خلسة إلى ساقى المضيفة ، صاعدا إلى فخذيها .. عندما أجال النظر رأى غلبة الجلابيب البيضاء، تعلوها القتر، ينظرون بعدم تركيز إلى اللانهاية(مره) ، كما يبدو الفضاء المستقبل للبطل صامدا بصورة عنيفة إنه أقرب للجحيم ، يقول :«فور أن أطل برأسه من باب الطائفة تراجع كئنه الجحيم، صباح من جهنم يحيطه هيو السنثها ويلف» (مره) . ثم مع ظهور شخص الرواية تتزايد الروابط بين الرواية ومثيلاتها، فهناك الكفيل المسن، وزوجته الشابة المستعدة لعلاقة غير شرعية مع البطل، وهناك الشخصيات التى يسيطر عليها الفزع نتيجة قوانين وأعراف هذا البلد يقول «قبل



الدخول إلى مقر الشركة بقى الكفيل عدة نقات منتظمة ثم فتح الباب وأهم يتسابقون في الدخول إلى غرفهم ، أغلق باب الطريقة الفاصل للصالاة ثم نادى عليها انخلى يا مرة.. انخلى» (ص١٧) هناك أيضا التسلط باسم الدين، وفرض التصورات الخاصة عن الشعائر بل وأوقات أدائها بما يشعر البطل بمرارة وقهر عميقين يسهل أن ينتقلا للقارئ اليقظ ، يقول :«قال عمرو إنه تعب وإنه يريد أن يستريح ولا يستطيع أن يذهب اليوم باشتياق وبرغبة حقيقية، قال زكى (ابن الكفيل) إن هذا الكلام لا يصح أن يصدر عن مسلم حقيقي، إن الناس «يا أخو» تأتى من مشارق الأرض ومغاربها لتؤديها (ص١٨).

يمكن أيضا أن نلاحظ في رواية العمري أن صاحب وجهة النظر (المبئّر) يقف بالوصف البصرى، الذى لا يخلو من أحكام قيعية ناتجة من مفاهيم ذلك المبئّر وانتمائه لحضارة مغايرة، يقف عند مشاهد تتكرر بصورة تكاد تكون حرفية فى أكثر من رواية فى هذا الاتجاه، ولنأخذ مشهد أكل «الكبسة» عند العمري (ص١٩)، وأخيرا تأتى النهاية بعودة البطل منكسرا على المستوى النفسى إلى أرض الوطن.

هناك ما يجعل «اهبطوا مصر» تبدو متجاوزة ذلك الأفق. بعض الشئ لتصنع ملامحها الخاصة، يظهر ذلك حسب ظنى فى رسم العمري للشخصيات الوطنية فى ذلك البلد الذى يغترب فيه البطل.

فى رواية العمري يتم رسم الشخصيات الوطنية فى ذلك البلد بما يمثل انحرافا عن نمط الروايات التى تتعرض لتجارب مشابهة، فغالبا فى الأعمال الأخرى نجد تلك الشخصية أقرب إلى الشخصية المسطحة Flat التى لا يهتم الراوى برسم أبعادها النفسية أو صراعاتها الداخلية، فهى تبدو غالبا ذات بعد واحد حاد لا يخالجها توتر أو انفعال غير تلك الانفعالات النمطية للرجل الجشع النهم زير النساء، هنا يبدو أن هذه الروايات تعكس رد فعل عصبى لمؤلفيها، يرضيهم أن يَمُوروا الشخصية الوطنية بهذا الجمود والشهوانية، ويبدو أن المؤلف ينتقم من الشخصية الوطنية فى البلد الآخر متمثلة فى شخوص روايته. هنا يأتى اختلاف العمري، إنه لا ينفى ما يدور فى الروايات الأخرى من عيوب تلك الشخصية، غير أنه يبدو متجاوزا رد الفعل العصبى الذى يقصر عين المبئّر على الجانب القبيح فى الشخصية ، إذ يعرض من خلال الراوى العليم



للتفاعلات الداخلية للشخصية الوطنية في هذا البلد العربي وذلك بشئ من التفصيل، فنجد دائما يحاول- برغبة المثقف المدهش- أن يصل إلى التفاعلات النفسية التي قادت تلك الشخصية الوطنية إلى الظهور بذلك الوجه القاسي غير الإنساني، لنلاحظ دخوله في التفاعلات الداخلية لشخصية الشريف وشخصية كوته (انظر علي سبيل المثال ص٢٦) متوها بكثير من الأبعاد الداخلية التي وإن بدت متناقضة فهي إنسانية في نهاية الأمر. وما يبدو لي أن العمرى قد تجاوز الإدانة إلى محاولة الفهم في رسم الشخصية الوطنية في البلد الآخر لذا جاءت تلك الشخصية مركبة round.

### الجنس / الحصار / الأسطورة

لا نغالى إذا قلنا إن الغريزة الجنسية هي أهم الغرائز التي تحفظ بقاء الكائن الحي، إذ ربما مثلت طاقة الحياة نفسها، وفي مجتمعاتنا عادة ما نسعى إلى تهذيبها -أو هكذا يحولنا أن نعلن -ركبها والتقليل من شأنها بل يصل الأمر أحيانا إلى حد التعالى المرضي عليها. فإن كان هذا هو الحال في المجتمعات المدنية، فما بالنا بمجتمع تحكمه سلطة دينية متشددة، في مثل هذا المجتمع يصبح الكبت الجنسي خرافيا، بما يحول الجنس إلى أسطورة، ولأنه مجتمع أبوي تتحول المرأة إلى بطل لهذه الأسطورة.

هذه المقدمة ربما عكست ما يحاول المؤلف الضمني في نص العمرى أن يقوله من خلال تصويره لما أسماه «حي الأرامل والمطلقات» إذ يبدو أنه يقص أسطورة أو حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، بداية من دخول البطل الحي مستذكرا في زى امرأة، مروراً بالحراسات المبالغ فيها حول ذلك الحي وكذلك كائنات الصحراء التي تحيط بالمكان تلك التي صورها المبثر بصورة أسطورية تجعلها أقرب إلى الوحوش التي تحيط بالرمد في السير أو أساطير العالم القديم، انتهاء بالنساء اللاتي يذهبن بالأمر إلى منتهاه في رسم هذه الأسطورة، إنهن عرايا أو شبه عرايا يتناثرون بحرية صابمة للقارئ، إذا ما قارنهن ببقية المجتمع الذي تصوره الرواية، يدرن أفلام الجنس ويتعرقن شوقا لرجل، هكذا يتحول حي الأرامل والمطلقات إلى ما يشب جزييرة الواق حيث نجد النساء معلقات من شعورهن عرايا في الشجر بانتظار رجل يمنهن الحياة، ومع ذلك فالمت يتهددن إذا لم يحمل هذا الرجل سائلا معينا أو يتطق كلمة سر معينة، هنا في جزييرة العمرى نساء

معلقات أيضا بانتظار رجل يمنحهن الحياة، والموت يتهدد الجميع إذا لم يدخل هذا الرجل عبر طريق معين يرتضيه المجتمع، ربما يكون ما أتاح تلك المقارنة هو محاولة العمرى التعبير عن درجة وعمق الكبت الجنسي في مجتمع «جاشيا» بما أفرز أسطورة أسمها «حى الأرامل والمطلقات» (الرواية ص ٢١٥-٢١٩).

### اهبطوا مصر .. اهبطوا مصر.. اهبطوا مصر

بقيت لى إشارة سريعة حول عنوان الرواية الذى لم يبد له ذكر مباشر سوى فى الجملة الأخيرة منها حيث يقول الراوى / البطل الذى فر هاربا من جاشيا عائدا إلى مصر «وقفت الطائرة ، نزل جميع الركاب ، كان خائفا من القيام ، فما زالت ساقاه ترتفشان، ثم استعاد هدوءه ، هم واقفا ، أخذوا حقيبة يده ، ودع شاكرا المضيفة وزميلاتها ، قرأ وهو على سلم الطائرة .. اهبطوا مصر..» وللقارئ أن يكمل «إن شاء الله آمين» متعصبا للدلالة التى أظننها من مرامى الرواية كلها ، فبدلالة المخالفة يكون الأمن الذى تقدمه مصر نقيضا لكل فزع وترويع تعرض له البطل أو رآه فى جاشيا ، ولعل ما أصاب حياة البطل وعلاقاته فى مصر من دمار وارتباك كان ثمنا مباشرا لخروجه منها. إذا قبلنا هذه الفكرة يمكن أن يتحول عنوان الرواية إلى دعوة تبزغ فى كل صفحة منها لتجمل خلاصة ما خرج به البطل من تجربة الغربة بما لا يخلو من حكم قيمة على تلك التجربة ومثيلاتها.

فى نهاية هذه القراءة أدمو القارئ إلى اكتشاف عالم الرواية الذى حاولت أن أمسك ببعض ملامحه فى محاولة ربما أفلست فى إخضاع النص.

# قراءة فى ديوان شعبان يوسف : شعرية تأمل الذات

د/وليد منير

لتنافضاته وهزائمه يوماً بعد يوم .  
فى هذا العالم الذى أهدر ماضى  
أحلامه على نحو مفاجئ، تحاول  
الذات الشعرية أن تعيش أحلامها فى  
إطار إنسانى بسيط يخرج ، يوماً ،  
بين الحنين الذى يكشف عنه ظلُّ  
الأمس والتوحد الذى يشى به المشهدُ  
الآنئذٍ برغم كثرة أشخاصه  
وتفصيلاته . وفى التمازج المرهف  
بين الحنين والتوحد يكمن السرُّ فى  
هذه الشفافية الشعرية العالية التى  
تسرى فى نسيج التجارب الإنسانية  
البسيطة بوصفها محوراً للتشكيل  
الجمالى فى هذا الديوان .

ليلاً

يحدث أن اتوضأ  
تأتى مخلوقات غير المخلوقات  
تنبت فى الذاكرة زهور لم

" كأنه بالأمس فقط " ديوان لتأمل  
حالات الذات فى لحظاتها الأكثر دفئاً  
وحميمية . لانتتمى هذه اللحظات  
إلى الماضى بوصفه زماناً يقدر  
انتمائها إلى الحضور المستمر  
لانفتاح الذات الشعرية على  
خصوصية تجربتها الفردية فى  
الواقع بوصفه مجموعة اختيارات  
إنسانية يباشرها البطلُ الفنائىُ  
على نحو متصل . ولذلك فإن الماضى  
هنا يشير ، فقط ، إلى العلاقات  
الصفافية التى تحتفظ بها الذاكرة ،  
دوماً ، مخزوناً استراتيجياً لضمان  
استمرار الحياة بصورتها الأكثر  
إخلاصاً ، حيث لاينفصل حلم  
الشخصية عن حركتها الواقعية فى  
عالم يتخلل عن عنفوانه الثورى  
القديم ، ويصبح أكثر استسلاماً

أعدها

- تحت سماء الرب مباشرة -

فأغنى

أنزع كل ثياب وقارى

أخطو أولى خطواتى

ينفتح أمامى نهرو ويرادنى

ألقى جسدى

أفسل أوجاعى

تخضع أعضائى مغموراً .. مغموراً

فأصلى

وتقابلنى جنياتُ

أنسجرو أمام الجنيات

تراودنى أن أرقص

أرقص .. فادوخ

وأقعده فى ظل شجيرات الفتنة

وأنام هنيهة

أحلم أن ملائكة حولى وفراديس

أخرج من صدورى كل عصافير

الرغبة

فتطير

نحن أمام ولع رومانتيكى برصد

الأحداث الداخلية للذات ، تلك

الأحداث التى تتحرك ، عادةً ، فى

صخب ، تحت تيار الشعور الظاهرى

، وتؤسس فى حركتها الدائرية

حواراً صوفياً بين الجسد والطبيعة

بكل عناصرها من مياه وأشجار

وطيور وكواكب وأطراف فيما يشبه

طقوس الأسرار. وهناك ناظران

مهمان للداء الشعرى ، فى أغلب

الأحيان هما الافتتاح بخطف الزمان

وتكراره من ناحية ، أو الافتتاح

بصيغة المستقبل القريب من ناحية

ثانية.

نقرأ :

- كل صباح يحدث كذا أو أفعل

كذا .

- ليلاً يحدث كذا أو أفعل كذا

- منذ كان كذا يحدث كذا

- فى هذا الوقت أفعل كذا

كذلك نقرأ :

- سيألف أن يطأ البيت ليلاً

- سيشمع كل سجاثره

- سأنسى .. وهذى الشوارع أيضاً

ستنسى

- سأسأل نفسى لماذا أهاجر كل

مساء إليها

- ستأتى وتعلن فتنتها فى زوايا

المكان

- سيأتى ويدخل غرفته هادئاً

- سيشتد بى ألم ويناصبنى

دائماً كل هذا العداء

- سيعرف أن انفعال العناصر عن

نفسها مميزة أهدرتها الطبيعة.

لن ينجو من الافتتاح بخطف

الزمان أو صيغة المستقبل القريب إلا

قصائد قليلة جداً ، فما معنى ذلك ؟

أظن أن المظهر الدلالي للناظمين  
الأساسيين للداء الشعري يكشف عن  
احتواء الذات في مستويين من  
مستوياتها:

أولاً: مستوى العادة .

ثانياً: مستوى التوقع .

فارتباط هذا الفعل أو ذلك  
ارتباطاً متكرراً بزمنية محددة  
يقودنا إلى مستوى العادة ، والمبادرة  
برصد الفعل الذي سيصبح عما قريب  
واقعاً محسوساً يقودنا إلى مستوى  
التوقع . والاقتران بين العادة  
والتوقع يقودنا أخيراً إلى تعرية  
الذات الشعرية من نواياها ونوازمها  
المكنونة ، إلى احتوائها في قبضة  
العين الداخلية التي تفضح كل  
الأسرار والطقوس المستترة .

إن الذات الشعرية هنا بلا  
مفاجآت ، ولكن ذلك لا يعنى عاديته  
المطلقة ، بل يعنى - بالأحرى - توقُّد  
روحها في اتجاه فعل ثابت ومستقر  
ومتواصل هو انفتاح هذه الذات على  
داخلها حدّ أن يصبح الخارج والداخل  
معاً طيفاً واحداً متكرراً لطم تجهد  
الذات في الإمساك به حتى لا يروغ  
بعيداً ، ولذلك فهي تجذبه ، دوماً ،  
بقوة ، من مناطق النسيان في  
الذاكرة لتجعل منه أثراً قريباً كأنه

بالألمس فقط تبعاً للعنوان المفتاح .

أتراجع:

عشر سنين

أناملُ

(نفس الطاولة

ورفاقاً

أصلب من خشب الزان

وبقاترتصرخ بالطبقة والإنسانُ

طاولة في وسط الغرفة

تتشجج من فرط صعود الأحزان

ووجوه الخشب الزانُ

ظلت جامدة خامدة لا تتبدلُ

ثمة أعقاب سجاثر

ثمة دخانُ

في ظل الوقت الجارح

في رعب الوقت المجروح

في تلك اللحظة

يدهمني وجع الذكرى

وحين يشرع الحلم الاجتماعي في  
الغياب تماماً تحاول الذات الشعرية  
أن تستعير عنه بحلمها الخاص في  
تأسيس يوتوبيا العدالة الشعرية  
عبر الحب والحرية الشخصية والكلمة  
. وتحمل هذه اليوتوبيا الجديدة كل  
أشجان اليوتوبيا المنهارة وتبعاتها  
الروحية . وتتشكل درامية الصراع  
داخل الخطاب الغنائي انطلاقاً من  
مكابدات الذات في الدفاع عن حقها  
الخاص في ممارسة الحياة - الحلم أو

الحلم - الحياة . من هنا يأتي انكشافها الداخلى الذى يستقطب عناصر الخارج كافة إلى مجاله المفتوح.

وفى التعويض الفانتازى الفريد الذى تقوم من خلاله الذات الشعرية بعملية استبدال بين الاجتماعى والذاتى يقترب الحس الوجودى بدرجة كبيرة من الحس الصوفى حتى تبدو الرؤية الرومانتيكية نفسها أشبه بالرؤية الدينية.

وإذا كان الشاعر الرومانتيكى ، كما يقول البير جيرار ، يتطلع إلى اكتمال معين للوجود ، وإلى نقاء معين للحياة الروحية وللتوافق والوحدة ، كما أنه يمر بتجربة الرؤيا التى تتجاوب مع هذا التطلع ، فإنه يقترب كثيراً جداً من الصوفى فى تجربته الوجودية التى تسعى إلى مجاوزة الذات والعالم فى آن.

إن شمة إحساساً متوتراً عند كل من الرومانتيكى والصوفى بالأسر ، بضيق تضاريس الواقع الحى من احتواء الروح ، أو كما يقول مجنون ليلى :

كان فجاج الأرض حلقة خاتم  
على فما تزداد طولاً ولا عرضاً .  
لذلك فإن التوحد سمة مشتركة  
عند كليهما برغم الميل الرومانتيكى

الواضح إلى إسباغ عنصر القدسية على الرغبة أو على المغامرة الصسية التى يقوم الصوفى بعملية إعلام وتحويل لها .

نقرأ: وفى آخر الليل

يمشى وحيداً وحيداً

بعد أن لفظته الموائد

والبار

والاصدقاء

ونقرأ: سوف أنسى الشوارع

والعربات ،

البيوت القديمة ،

والأتيليه ،

الميادين ،

والمفردات الكئيبة والمبهجة

أيضاً يحاول كل من الرومانتيكى والصوفى أن يصنع معراجاً خاصاً به ، أو يبدأ رحلة للخلاص من فلك الضرورة ، سعياً إلى رسم يوتوبيا تغفر فيها الروح بحريتها الكاملة .

نقرأ: قلت سأصعد

أو يهبط الآخرون إليّ

لنخلق مملكة لروانا

ومملكة لصيانا

ومملكة دون أى ملوك

يحطون فوق طفولتنا كالضيام

وفى سياق تجربة ينهار فيها الحلم الاجتماعى بأبعاده كافة يصبح هذا المعراج إمكاناً شعرياً فريداً من

والخطف إذ يتقلب .. والغائبات  
يجثن  
على عجل .. والمقاهى .. مقص  
الرقيب المتقف  
.. كل الجراثد (....)  
والورع المتسريل فى ثلة  
الفاشين

والأصدقاء المهانين  
والعفن المتزاحم فوق المقام  
يكسز حنجرتي  
ويغض غنائي  
يدس الغشيمة بين مباح وعتي  
الاغتراب ، إذن ، ليس اغتراباً عن  
الأننا ولا عن الآخرين ، فى سياق  
تجربة الذات الشعرية هنا ، ولكنه -  
فى الحقيقة - اغتراب عن مواضع  
اللحظة التاريخية التى تصنع زيف  
الواقع ، وتعمل على تاكل قيمه  
الاصليه شيئاً فشيئاً .

والاغتراب ، هنا ، يجعل للخوف  
مكاناً متميزاً ، فالخوف - كذلك - هو  
أحد الدواعى الاصلية لانفتاح الذات  
على داخلها ، وتحويل العالم من  
حولها إلى حركة داخلية تسرى فى  
تيار الشعور الباطنى وحده .

وقد نذكر " فولفجانج فايراوخ "  
فى تعبيره الشعرى المباشر حين  
كتب يقول : لأننى أشعر بالخوف ،  
فأنا أرفع لكم يأسادى هذه الشكوى .

إمكانات التعالى على اليأس ، إذ  
يؤسس الحلم الشخصى بديلاً جديداً  
من براءة الحلم القديم المفقود وعن  
عدالته ، فالصبا معادل رمزى للبراءة  
، والمملكة الخالية من الملوك معادل  
رمزى للعدالة . ذلك أنه كما يقول  
الشاعر:

ورغم ازحام الأزقة والطرق  
فما زال لى فى الهوى  
غاية .. ودليل  
فمن سوف ياذن لى أن أوتره  
بجحيمي .

هنا نلمح هذا التناص المكموس  
مع التعبير الوجودى الشائع فالأننا  
هى الجحيم وليس الآخرون . ولكن  
مالجحيم هنا فى معرض حديث  
القصيدة عن الهوى ، وعن الغاية ،  
ومن الدليل ، بما يدفع كل نزوع إلى  
تأكيد عبثية الوجود ويدحضه ؟ إنه  
الصدق . وهو ، أيضاً ، قيمة تتصل  
بتأسيس يوتوبيا الذات واستبدال  
يوتوبيا الجماعة بها

لمن ساقروا ياناس  
إن السياسة والفن والإقتصاد  
المسلح ..

الأمم صنع الفساد .. الهواء الشحيح  
الذى تتنفس  
والورق المتكدر فى مكتبات  
الحكومة ..

إن شكلاً من أشكال الخوف القوى  
يكنم في تجربة الذات الشعرية بدءاً  
من مقدمة الديوان :

لا بد أنك ستخوض معركة شرسة  
ولا بد أنهم ينتظرونك في كل  
زقاق

وخلف كل عمود  
يجهزون أسلحتهم البشعة  
والسنتهم التي أفسدها القبح  
يحاولون إخراجك من جيل  
لتدخل في جيل آخر  
فتهايتنبلك المبالغ فيه

كان حجم الخوف كان أكبر من  
تأجيله لكي يدخل في حيز المتن  
الشعري ويتحوّر في صورة وإيقاع ،  
كما أنه كان أكثر مباشرة من أن  
يحتمل الالتفاف المجازي ، وأكثر  
إلحاحاً من أن يتزحزح عن موقع  
البدائية .

بيد أن تجلياته سوف تمتد - فيما  
بعد - لتفصح عن نفسها في حالات  
الوحشة والعزلة والانسحاق  
المتكررة .

أعرف أن زمان الحكمة ولّى  
- وانتصر زمان الخيبات -  
لم يبق إلا الوقت الضيق ،  
والعصب المجروح . ولم يتبق إلا

الذاكرة والذكرى . كأنه بالأمس فقط  
قد كان ماكان . هكذا تبصر الذات  
الشعرية ذاتها كما يبصر الحالم  
نفسه في الحلم . لذلك تتسع الذات  
كي تصير هي المكان الذي تتوالى  
فيه الأحداث كلها ، حدثاً بعد آخر ،  
وهي تتسع على هذا النحو لأنها  
تتوحد ، فالإنسان ، كما يقول باشلار  
، يعود إلى انفساحه في العزلة . بيد  
أن العزلة ، هنا ، ليست انسحاباً ،  
بل اندماجاً أكبر في الحقيقة . وقد  
نختلف حول ماهي الحقيقة ، ولكننا  
سننطق ، دون شك ، على أن زاوية  
النظر التي ينظر من خلالها كل  
إنسان إلى الحقيقة لابد أن تكون أبعد  
من مستوى السطح الظاهري للواقع  
المألوف . وفي هذا البعد عن مستوى  
السطح الظاهري " يكنم المعنى  
الحقيقي " لشعرية تأمل الذات  
الداخلية ، أو كما يقول الشاعر نفسه  
معيداً حكمة التساؤل بوصفه أسلوباً  
" من أساليب الحوار مع الأنا :

أحقاً أغادر أرضاً  
وأبعد نحو سماء أدق على باب  
حكمتها

وكانى أرتب أوزاق عمري  
وأقرأها من جديد...١٩



## رحلة القشاش : أغنية للفقراء

### أمجد ريان

تغطى وقائع وأحداثاً عبر زمن لا يقل عن ثلث قرن ، وقد عاش جابر ومزيعة بين ( انتصار ) ١٩٥٦ وهزيمة ( ١٩٦٧ ) أى فى المرحلة الناصرية بانتصاراتها وتشوشاتها وأوهامها وأخيراً تقيأوا جثتها المشوهة ، بعد أن أصابتهم بشروخ ليس من السهل أن تلتئم . لقد عملت الكاتبة على إيجاد نوع من الموازنة بين الماضى المصرى القديم والحاضر ورصدت اللفة اليومية الحية على السنة المصريين فى الشمال والجنوب وتمكنت من تقديم المكان بتفصيلاته وألوانه وطبيعته .. وكل هذا ساعد على إنجاز هذا النص الجميل .

(٢)

أما إبراهيم فتحى فقد وصف السرد وكيف يأخذنا بتلقائية إلى

من الملتقى المصرى للإبداع والتنمية صدرت رواية ( رحلة القشاش ) لنادية شكرى ، وبالرغم من أنها الرواية الأولى للكاتبة إلا أنها نجحت فى خلق جو مصرى حميم ينتمى لفترة الستينيات ، إدارة " جابر" العامل البسيط الذى يصارع عوامل البطش من حوله وزوجته التى تصارع لتحقيق كيانها داخل الأسرة الصغيرة وداخل المجتمع الكبير الذى يمتد من الاسكندرية حتى أسوان:

(١)

فى كلمته القصيرة فى آخر الكتاب أوضع سيد بحراوى كيف تنهائى صفحات الرواية بين وقائع الحداثى وشعرية الأحاسيس فى عمل قصير مكثف .. ولكن هذه الكثافة

الرواية على سلسلة من المواقف المتتابعة التى تسير فى قطار زمنى مستقيم تتخللها استرجاعات دالة تصب فى تيار رئيسى هو العلاقة بين البطل والبطله فى منعرجات الحياة السياسية .

(٣)

لقد أرادت الرواية أن تسجل لنا مناخ الستينيات سياسياً واجتماعياً وإنسانياً ، ولعل هذا النزوع يدل أيضاً على الإحساس بالحنين للمرحلة التى نشأ فيها جيل السبعينيات وعاشها فى فترة الصبا ، كما يحمل هذا النزوع أيضاً رغبة فى تأمل هذه الجذور الأولى التى نشأ هذا الجيل بداية من تأثيراتها وفعالياتها وتذكر الكاتبة معطيات صغيرة تبقت فى ذاكرتها على الرغم من انقضاء كل هذه السنين .

هذه الرواية يمكن أن نعتها أغنية للفقراء فى مصر كلها بشمالها وجنوبها ، إنها ملخمة لسفر الفقراء فى القطارات ، لناخ سفرهم كله ، الاستعداد وتجهيز المؤونة ثم ركوب القطارات البدائية ، وأسلوب التسلى واتخاذ رفيق السفر والتعليق على المدن والمسافات والتجلى بالصبر ثم الوصول

جذور عميقة تتعلق بجوهر العلاقات الطبقيه والسياسية ، وأشار إلى مجموعة من القضايا المهمة فتحدث عن طبيعة المعتقل السياسى ، وتحدث عن المفارقة الساخرة فى الرواية ، فالعمل فى المستينات كان ( حقاً ) واجباً - كما تقول اللافتات الرسمية المعلقة) ولكنه كان عبئاً ثقيلاً بالنسبة لآلاف الهامشين المضطربين الذين تتقاذفهم الأعمال المؤقتة ، والذين يضطرون لهجر الزوجة والأطفال - مثلما حدث لجابر - بحثاً عن لقمة العيش . ويشير الناقد إلى قضية المرأة ، وكيف تظل بطله الرواية فى تبعية اختيارية لزوجها ، الذى يمارس العمل النقابى ويدخل فى معارك مع البيروقراطية " الاشتراكية " من منطق إنسان عادى وليس بطلاً واعياً . ويبين الناقد كيف تسفر الرواية من بعض أدمياء اليسار وتشدقاتهم وتربحهم بواسطة الدفاع عن الفقراء ، وتنتهى الرواية باستدعاء النقابى ليتلقى الصفعات والركلات والشتائم البذيئة من عقيد بالداخلية فى الايام التى سبقت ٥ يونيو ١٩٦٧ وكذلك الأمر بطرده من موقعه .

ويتحدث الناقد عن الجوانب الفنية فى الرؤية ويبين كيف تعتمد

الخرز مختلف الأحجام ، مقود رقيقة أخذت هيئة الثعابين زاهية اللون ، وأخرى مبسطة على هيئة الكردان الفلاحى باللون شفقى صارخة).

وتستخلص نادية شكرى الأجواء الشعبية من خلال مستويات عديدة فى اللهجة المحلية لمدينتى الاسكندرية وأسوان ، وكذلك الأمثال الشعبية والمعتقدات والسلوكيات ، وحتى الحس الدينى لدى العامة تستخدمه الكاتبة لتأكيد الجوانب التقدمية فيه : ( يابت ده النبى له أحاديث ، النبى نفسه ، بيحرم الطهارة ) وتنقل كيفية اعتماد الشعبين على بعض المعانى الدينية لكى تعينهم على تحمل الضغوط الاقتصادية القاهرة التى تعيط بهم .

#### (٤)

لقد أبدعت نادية شكرى فى إبراز التفاصيل الصغيرة اليومية ، تتبعها بدقة شديدة ، وهذا سلوك جديد فى الكتابة الأدبية ، يعبر عن رغبة الكتاب فى إضاءة أكثر التفاصيل جزئية بدلاً من العبور العام الذى يصب فى المعانى الكبرى وحدها وتأكيد على الميل إلى المآثبات المصنوعة وابتعاد تدريجى من الكلى بل والميتافيزيقى أحياناً وعندما تقول فى روايتها : ( من المطبخ ناداه

وممارساته ، والعاطفة الدافئة التى يتبادلونها بداية من أرصفة محطة الوصول ، ثم التعلق بمكان النشأة والبيت المهجور : " شردت عزيزة فطافت رأسها بشفتها التى تركتها بالاسكندرية يشدها الحنين إليها".

لقد تعمدت الكاتبة أن تطرح الجو الشعبى البسيط بداية من الصفحة الأولى فى روايتها التى هى بمثابة حدوتة عن أسرة شعبية فقيرة تكافح من أجل البقاء وتواصل الكاتبة رصد الملامح الشعبية فى كل صفحة تقريباً سواء فى المظهر أو اللغة أو العقيدة ، فى القطار وفى البيت وفى الشارع ، وفى السوق : ( يطول الرصيفين المتوازيين أمام عزيزة رست المقاطف ، والقفف الخوصية مختلفة الألوان ، عامرة بأنواع التمر واللوان متباينة ، أجولة شمروا عن أعلاها ، تملؤها وريقات الكركديه الجافة تتفاوت فيها درجات الأحمر والقرمزي . تعرف عزيزة ثمار الدوم وأوراق الراورو ، تركت مداخل صدرها لرائحة العطارة التى تتصاعد عبر أفواه الأجولة الكتانية التى تقف فى استسلام على عتبات المحال تصنع مربعاً ينقصه ضلع واحد يتسع لأقدام الزبائن . بائع المياه الغازية يعلق المشغولات اليدوية من

جابر وقد جهز الكوب لصب القهوة ، ممسكاً بطرف ذراع الكنكة الخشبي على النار الصغيرة) فهي تعبر عن هذا المتعلق التجزيئي بوضوح ، فقد كان من الممكن في رواية تقليدية أن يأتى المعنى هكذا : ( جاء من المطبخ ممسكاً بقهوته) ولكن الرغبة في التفصيل والتدقيق دفعت بالكاتبة إلى أن تشير إلى تفاصيل غاية في الجزئية مثل تجهيز الكوب وإبراز هدف التجهيز وهو صب القهوة وكذلك يكون الإمساك بطرف ذراع " الكنكة" وليس " الكنكة" وهكذا ، وفي كل حدث تقوم الكاتبة بتفتيت الكيان الكبير إلى عناصره الصغيرة والجزئية ، إن شراء " فول سودانى" فى هذا المنطق يعنى ذكر اسم بائع الفول ووصفه بالملح ، وبشهرة أسوان به وبالأداة التى يستخدمها البائع : " المكبال" وكذلك عملية " المحاسبة" وهكذا .

(٥)

تتسم الرواية أيضاً بكونها مسرحاً لخبرة الكاتبة الحقيقية فى الحياة فهي تنقل معارفها وممارساتها الفعلية إلى نصها وهذا يعبر عن توجه جديد فى الكتابة أيضاً ، وفى عبارة صغيرة : ( سقط المشط من قبضتها ، تركته يكرر نداءه حتى

تتأكد أنها ليست مستغرقة مع ذكريات الأمس) عندما تتعمد تركه يكرر نداءه تنقل لنا خبرة حقيقية مارسها الكاتبة بالفعل فى مواقف مختلفة فى حياتها ، وكذلك عمليات التجهيز لسفر الأسرة الصغيرة ، الأم وبناتها يدل على خبرة عملية فعلية فى الواقع ، وكذلك وصف الرحلة نفسها والقطار من الداخل والركاب ومبنى الربابة ، بل هناك خبرة فعلية يسفر الفقراء إلى الصعيد بالذات وبلحظة الوصول والاستقبال هناك خبرة بأسماء البلدان وبأحياء مدينة أسوان ( الشيخ هارون - السيل .. إلخ) وإن بقاء صوت الفلكنات فى أذننى عزيزة بعد وصولها بفترة ، ينقلنا فوراً إلى ممارسة حية مختزنة فى لوعى كل واحد منا .

ورغم وقوع النص الروائى فى بعض المشكلات منها سرعة الحدث أو بطئه من الايقاع الدرامى الخاص بالعمل فى بعض الأحيان . وعلى سبيل المثال فان فرز الأصوات بعد الانتخابات ومعرفة النتيجة يأتى سريعاً دون إشباع درامى كاف : ( وبانت نتيجة الفرز ونجح جابر ، أخذ يرقص فرحاً مع زملائه) ورغم ذلك فقد نجحت الكاتبة فى

خلق روايتها الأولى من خلال أسلوب  
نكى لأسرة تقيم فى الاسكندرية  
بدون عائلها ثم ترحل إلى أسوان  
لضم عائلها وتعود به إلى القاهرة إن  
عزيزة فى هذه الرواية هى " إيزيس"  
عصرية تسمى لأن تلم شمل الكيان  
المصرى كله ، إنها رغبة الحياة  
العارمة ، المحبة المخلصة.

(٦)

إن زمالة امرأة من الوجه البحرى  
مع امرأة صعيدية فى رحلة قطار  
منطلق لهر معنى رمزى وجمالى له  
دلالتة السياسية والفنية رفيعة  
المستوى . ولقد كان للمكاتبة ألمعيب  
فنية ناضجة وشديدة التميز منها  
أغنية الربابة للمعنى الشعبى داخل  
القطار . لقد عبرت أغنيته عن جمال  
بلاد الصعيد فلا تعرف هل البلاد  
تحوّلت إلى أغنية أم أن الأغنية  
تحوّلت إلى بلاد إنه التداخل الرمزى  
الجميل للمعطيات الفنية . وكذلك  
المونتاج الذى تجريه الكاتبة فتمارس  
تقطيع الأحداث وإعادة توزيعها حتى  
لو كانت متناقضة مثل زيارة  
الرئيس جمال عبد الناصر والزعيم  
السوفيتى خروشوف لأسوان وتعرف  
جابر بالرجل الذى قضى بسجن  
الوحدات خميس سنين .

وكذلك تمارس الكاتبة نوعاً من

توفيق الصدف الروائية التى تساعد  
على المزيد من الحبكة الروائية.

وقد بذلت الكاتبة كل جهدها  
لتنويع المجالات التى تتقاطع معاً  
داخل نصها الروائى الجميل فجمعت  
شخصيات من كل أرض مصر  
وواجهت بين السلطة والمعارضة  
وتحدثت عن أحلام المصريين الفقراء  
وطموحاتهم وعلاقتهم بالشعب  
الأجنبية وبخاصة الاتحاد السوفيتى  
وكذلك علاقتهم بتاريخهم الفرعونى  
التليد ، يتحدث إبراهيم المرشد  
السياحى : ( أماننا الآن تمثال مجنح  
للإله حتحور ، ويعرفها الشعب  
المصرى باسم " إيزيس" وتبدو  
تقسيمات جسدها النحيل خلف  
الملابس الشفافة رغم أن مادة التمثال  
من أحجار البازلت السوداء ...  
وتبدو لنا قدرة النحات المصرى  
القديم وعظمته فى الشعر المصفور  
فى عشرات الجداول الطويلة)

هذه الرواية جماع لعناصر عديدة  
، لهجات عديدة ، أماكن جغرافية  
عديدة ، رواية تسمى لخلق زوج مصر  
، مصر التى قال عنها جمال حمدان  
إنها تجسد الوحدة والتنوع فى  
الوقت نفسه.

## العملية السرية

هشام قاسم

وسط الظلمة وفى غفوة من الزمان.. العملية السرية تكون. أبطالها هو وهى. توقيتها ثابت ومحدد الساعة الواحدة بعد منتصف الليل من كل يوم خميس. شمس بيضاء داخل الظلام من عندها نحو مينيه المتأملتين. هو وهى يجريان العملية السرية من على بعد حتى لا يذهب بكم الخيال إلى مناطق بعيدة تحبون الغوص فيها.

هو إنسان مهذب وخجول. خجله تسبب فى فشل محاولة للتقرب من المرأة عند دخوله كلية الطب. كان زميلة جميلة ورشيقة القوام بالبنطال الجينز. شعرها يذهب هناك بعيدا ويحى متمهلاً أثناء حديثها. تعرف عليها عندما جاورها فى إحدى المحاضرات. استفهمت منه عن بعض النقاط التى جاءت بالمحاضرة. ازدادت المعرفة عندما جاورته فى محاضرة اليوم التالى، وقويت فى الثالثة والرابعة. فجأة انهارت فى الخامسة. لم تعره فيها أى انتباه والتفتت إلى زميل آخر تمدته. لماذا قويت حتى كاد يحدثها عن إعجابها بها بالمرّة الخامسة؟ ثم لماذا انهارت فجأة فى الوقت الذى قرر فيه التعبير عن نفسه؟ لا يعرف هل لأنه ليس متمرسا أو لأنها أدركت هيامه بها ففرت منه. أم أرادت أن تعذبه، أو لعلها أرادت أن تبحث عن ضحية أخرى تزيقها العذاب وترتشف منها الإعجاب. لا يعرف.. لعل طبايعهن هى كذلك بدون تفسير. ليس المهم أن يفهم، ولكن المهم أن ينتقم. كيف؟ أيوبخها؟ ماذا بينه وبينها حتى يوبخها.. كل ما بينهما إشارات وإيحاءات غير ملموسة. أيوجه غضبه

لصاحبها الجديد.. ولكن ما الوسيلة؟ يضربه.. أمعقول طالب بكلية طب يعتدى على زميل من أجل فتاة. يبحث عن وسيلة يسخر بها منه.. ما هي؟ ثم ما ذنبه لعله يكون ضحية مثله.

لعل أفضل وسيلة ينتقم بها تكون بنفس طريقته.. يوثق علاقته بزميلة أخرى. هل الفتيات تحت أمره حتى يؤشر لأي منهن فتاتى مطاوعة «شبيك» لييك أنا ملك يدك؟ ما الأسلحة التى يملكها حتى يتمكن من الغزو؟ ينقصه سحر الجمال، مظهر أولاد الذوات، الكياسة.. ليس من الأوائل حتى يقبلان عليه ليسترشدن بفهمه وتفوقه، ولا هو فى النهاية ابن نكتة حتى يمتعن فى جلسته. عندما يؤشرن.. هن يلين الغذاء العشرات، وعندما يؤشر نحن نجد أصابعنا فى الهواء معلقة.

أزمة مستحكمة.. خاصة لطالب بكر يدخل الوسط الجامعى جعلته يقص عنها لصديقه بالكلية.

لماذا تعجز عن فهم تغير سلوكها. إنها فاسقة.

لا تتعجب انظر الى ثيابها، وألح زينتها تعرف أن ما أقوله لك هو الحق انت يجب أن لا تحزن عليها بل تحمد الله أن أبعد أمثالها من طريقك. أنهن صويحبات يوسف أعرف أنه يصعب عليك أن لا تحزن عليها لكن حول طاقة غضبك منها نحوهن كلهن المتبرجات السافرات لماذا لا تأتى إلى المسجد وتجلس بيننا وتستمع إلى دروسنا؟

نعم سنستريح وتشعر إنك أعلى منها بكثير. وهل هناك كفة ترجع من كفة الإيمان؟

وانضم إليهم. صارت التطورات فى طريقها المرسوم. الاكتفاء بالصلاة وسماع كلمتين فأجزاء من خطبهم.. إلى الانتباه إلى كل كلمة من أميرهم حتى صارت الكلمات دستور حياته.

أطلق اللحية وأرتدى الجلباب. سار فى الطرقات هائما. اطلع على كتب السلف الصالح، وازدادت نغمته على الخلف الطالع، وبالذات المجموعات التى يختلط فيها الفتنية والفتيات بكليته.

كلما انجذب إلى رفقاءه كلما بعد عنهم. كل الأحاديث والنظرات والضحك معهم، بل للكلمات العابرة حتى مجرد سماع صوت المرأة متاع قليل مأواه جهنم وبئس المصير. انه الآن فرعه فى السماء بعيد عن مبادلهم.. حتى كاد ينسى ما هى المرأة.

وهى فيما قبل لحظات الانكشاف - وقت العملية السرية - مجهولة تماما. أهى خفيفة أم ثقيلة الظل لا تعرف. طيبة أم خبيثة لا تدرى. أتجيد الحديث؟ ألدعاء؟ رفيعة أم سميئة، لها ثدى، لها أرداف، يخصر أم يغيره؟ لا تعرف. بيضاء سمراء صهباء.. شهباء. شمطاء لا تعرف. لمياء.. سيلاء.. شيماء.. لا تعرف.

كل ما نعرفه أنها امرأة، والدليل ثيابها التى احتجبت من خلفها، وأنها زوجة

لتاجر احتجب وجهه هو الآخر من فرط كثافة شعر الذقن. كان قد تقدم إلى خطوبتها وهى فى الصف الأول الثانوى. عندما جاءها ملحق لم ينتظر أهلها لتدخل الدور الثانى فالمستقبل أضمن مع الزواج عن طريق تعليمى عثر. كان لطيفا معها فى البداية ثم أخذت معاملته تشدد. امتلك عصفورا جميلا كان فرحا لاقتناصه. لكنها فى مقتبل العمر تزداد فتنة مع الأيام فصار جمالها نقمة تورقه.

استقبلت الأعضاء المتفتحة للحياة شدة وصلف زوج غليظ الطبع، وارتطمت بعنف جثته الضخمة. لم تتحمل وطارت بعيدا عنه مرات عديدة. أدرك أن العنف لن يمنع تفجر الحياة عندها، واهتدى إلى الرباط الذى يربطها به دون الحاجة إلى القوة. حدثها: لا يليق بزوجة السنن أن تظهر كل تلك المناطق من وجهها وساعديها وساقها. حاصرها بالكتب العديدة عن سلوك المرأة المسلمة. لباس المرأة المسلمة.. فضيلة المرأة المسلمة. وبشرايط خطب تهز البدن من الخشية والخوف إذا أسرف الانسان فى الحياة الدنيا وابتعد عن ربه. دعم الحصار بزيارات من قريباته المنقبات. حدثها، ورأت هى كيف تكون الانسانة مصنونة لا يلمحها أحد. بدأ بركان الحياة بداخلها يتحول إلى بركان رعب. أصبحت مرعوبة لا من مظهرها فقط بل من كونها امرأة لها جسد وصوت أنثويان. امتنعت عن أشياء كثيرة واتجهت بقوة نحو التعبد. دخلت الخيمة واطمأن قلبه وأحسن معاملتها.

هو فى دنياه المعزولة عن الدنيا وهى فى دنياها المحاصرة بعيدا عن الدنيا. فكيف اجتماعا إذن فى العملية السرية؟

الصدفة وحدها هى التى أتتها لتطلق سراحهما. هو لو حدثوه قبلها - ومازال - عن رؤية مجلة بها فتيات يرتدين حسب الموضة لهاج ولعن ضاللتهم. هى لو حدثوها أن تفك عن نفسها قليلا وتتوقف عن لبس القفازات السوداء لجعلت ليلة محدثها سوداء. لكن عندما يكون الوقت ليلا تتراخى القيود، فإذا كانت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل يزداد انحلالها، فإذا كان الفرد بمفرده، وفرفت النفوس بعيدا بعض الوقت. هذا ما حدث بالضبط فى أول عملية سرية قاما بها بعد منتصف ليل يوم خميس.

هو كان يجلس بمفرده بحجرتة يستذكر دروسه. ينكب على كتابه مع الضوء القادم من الأبجورة. بقايا ضوء فى فراغ الحجرة. ينقطع عن كتابه من حين إلى آخر وتنقل عيناه من الضوء المنتشر بالحجرة إلى الظلام الممتد خارج النافذة. تقفز إليه صور عابثة ما يلبث أن يطردها ويعود إلى كتابه.

هى كالعادة بمفردها ليلة الخميس. يتركها زوجها لزيارة أهله بالريف ليعود بنهار الجمعة. تكتنفها روح غريبة تسرى فى كيائها تقربها من طبيعتها الأولى. الفتاة المنطلقة فيما قبل عهد الزواج. يزداد توهج تلك الروح حتى تصل قمة الغوران عند منتصف الليل. تفتح النافذة مواربة وترتدى «روبا» منقوشا



بالعصافير والورود.. فضفاضاً وشفافاً. تختار أخف الضوء لتضيئه فتنتطلق حركتها بفضل بحرية هنا وهناك تعيد تنظيم الشقة وتنظيفها.

فرصة تتمخطر لم يلتفت إليها أحد.. فالكل في سبات النوم.. إلا هو عندما أطل برأسه صدفة من شباك الحجرة فوجدها. تكرر وتكرر.. تنحني وتنصب.. تجول وتهدأ، تصهل دون صوت. فجأة شق ثديها الروب قافزا نحو العالم. ثدى بأكمله.. كامل الاستدارة مخروطي ينتهي بقمة فوارة. أمعقول ما يراه، أما يراه معقولا؟ لم ير في حياته ربع ثدى فيشاهده بأكمله؟ نعم رآه كاملاً بالمشرفة.. لكن شتان ما بين الاثنين. فى المشرفة كقطعة الورق المطبقة. صحيح أطال النظر إليه، لكن ذلك للتعرف على المجهول فقط. أما هذا محقون بالحياة يرقص مع جسدها كراس حصان يفك لجامه.

قفز وصعد فوق كرسيه ليتحقق من المشهد. صعد فوق المكتب. نزل من عليه وصعد فوق الكرسي يتشعلق بضلفة الشباك. أى حركة فى أى اتجاه لأنه أصبح منطلقاً هو الآخر لا يستقر على فصن واحد.

عندما يقترب من الضوء يبرق بياضه كشمس الظهيرة، وإذا ابتعد تحول إلى قمر فضى هادئ الظلال يخفيه فتتحول الدنيا الى ظلماء. ظلام يعقبه نهار إذا برق من جديد... وفجأة اختفت، وفجأة انطفأت النزوة وظهرت النفزة.. نفزة ضميم متآلم. أه ما أصعبه. أتأخذنى النزوة هكذا بلا أدنى مقاومة أو تردد.. بماذا نفعت صلاتك، وما فائدة إطالة الجلوس بالمسجد، ما أثر ترهيب خطب الأئراء فى الامتناع عن ارتكاب الفحشاء. ماذا يقول عنك رفاقك اذا وصلهم نبأ فعلتك. ما قيمة اللحية.. أنت مرغت وقارها فى التراب. بماذا تختلف عن كل الفاسقين الذين يملأون طرقات الكلية ولا ينتهون من الضحك والهز مع الفتيات. بل أشد فسوقاً تلصص على النساء، وعلى من؟ امرأة بلغت الغاية فى التحشم. استغفر الله.. استغفر الله. قل أعوذ برب الناس ملك الناس إله الناس.. قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق من شر غاسق إذا وقب.. صدق الله العظيم. استغفر الله.

لكن كيف ارتضت تلك الملعونة أن تظهر هكذا. لعلها أمنت أن الوقت متأخر تنام فيه العيون المحلقة الشرهة. لا تعرف أن هناك عينا ساهرة أشد شرهة. لكن مهما كان كيف تأمن؟ الاحتشام واجب فى جميع الأوقات لا يختص بوقت بعينه. لعل ثديها انطلق دون أن تدري، لابد أن أتأكد من جديد.

ظهرت وعادت العملية السرية من جديد. هو يتابع بعين شغفة قلقة متلهفة.. خائفة.. متلصصة من حين إلى آخر. وهى تنحنى هنا وهناك. تظهر وتخفى الجوهرة المستديرة. أثنى شئ رآه.. حتى رفعت رأسها ولحت.. اضطربت... جرت حبات العرق فوق الجبين. اضطرب تاهت عيناه فى أى اتجاه. أسرع نحو النافذة. اختفى بالداخل. أغلقت النافذة. انحنى على مكتبه. شعر بالضالة. مر يوم واثنان والخوف يستبد بهما. هى كلما دق الجرس وطرق الباب

تصورت أنه أتى ليخبر زوجها.. لا يخامرها الشك في أنه يعرف زوجها من خلال ترددهما على المسجد لأداء الصلاة. لو عرف زوجها ما حدث سيقضى على حياتها فهو في غضبه وحش لا يعرف الرحمة، وكثيرا ما أصيب جسدها بكدماته وركلاته لأسباب أهون بكثير من تلك. أما إذا كان أقل تهورا فسيطلقها بالتأكيد ويشهر بسمعتها، ولن تنقذ ساعتها كل تلك الأعطية أن تقنع أحدا بعفتها واستقامتها.

هو مرعوب من شيء آخر. من نفسه. قد تنزلق النفس مرة نحو المعصية، لكن أن يعود إليها في نفس الليلة يعد أن استعاد آيات ربه.. أكيد نفس منحلة. كل هذا الزهد والنسك والتميد لم يؤثر فيها. هي كما هي قبل أن يدخل عالم الإيمان ويلتحم بإخوانه في الإسلام. يصلح هو بعد ذلك أن يكون عضوا في جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

كموج البحر صارت حياته. أنا تسير هادئة في خطها المعتاد. الاستيقاظ مع صلاة الفجر. ثم أدائها بالمسجد.. تلاوة القرآن، استذكار بعض الدروس. الذهاب إلى الكلية.. الالتقاء بالإخوان ومزاملتهم بالسكاشن والحاضرات. أداء صلاة الظهر بالمسجد مع الإخوان، والحديث بعدها معهم في أمور الدنيا والدين، وسماع نصائح الأمير.. ثم عودة إلى منزله.. يتناول غذاءه فأداء صلاة العصر فنوم. صلاة المغرب بالمسجد، فقراءة لبعض الكتب الدينية مع رفاق المسجد والتوحد معهم أثناء صلاة العشاء. إخلاص في أداء واجب ربه يعقبه إخلاص نحو واجب العلم، فأديرهم حضهم على الجمع بين الاثنيتين متانة الدين ومتانة العلم. فالؤمن القوى بالعلم خيز من المؤمن الجاهل الضعيف. بالعلم ينهضون بحال المسلمين وتقوى شوكتهم، علاوة على ذلك.. الطلبة المتفوقون منهم عندما يحتلون مراكز علمية بالكلية سيكونون دعاء لمبادئهم ومنفذين لها على المستوى الجامعي. لتسهيل طريق العلم أمامهم طبعتم مذكرات في شتى المواد بمساعدة الأساتذة.. يضعها أمامه دائما قبل أن يبدأ جهاده العلمي.

فإذا ما اقتربت الساعة من الواحدة بعد منتصف الليل يضطرم كيانه وينتفض القلب نابضا أيعيد النظر أم ينكب على كتابه؟ استطاع أن يجمع عزمه وينجو بنفسه في أول ليلة.. قصارت حياته هادئة في اليوم التالي كما اعتاد في طريقها المأمون بقلب عارم بفرحة الانتصار.

في الليلة الثانية اختلف الحال. نعم لم تظهر لكن تأكد ضعفه أمام غيبه.. ظل يراقب نافذتها من أن إلى آخر. أدى صلاة الفجر ببيته وأطال من سجوده. أغرورقت عيناه وابتلت السجادة الطاهرة بدموع المذنب. أخذ يرتل القرآن بصوت يعلؤه النحيب. توجست أمه فدخلت مقبره - وتلك من المرات القليلة - لتطمئن عليه.

عند الظهر لم يذهب إلى مسجد الكلية - لأول مرة منذ انضمامه إلى الجماعة - كيف يقابلهم وهو غارق لأذنيه في المعصية. بل أهمل فرض الظهر والعصر

لأول مرة منذ زمن بعيد. لم يطاوعه قلبه فأدى صلاتي المغرب والعشاء.. بلغ الاضطراب قمته ليلاً.. هل يعيد النظر أم يبتعد وكفى ما أصاب نفسه من زلزلة لم يعد قادراً على احتمالها.

حرك المكتب بعيداً عن الشباك وأحدث ضجيجاً بالمنزل.

- لماذا يا بني

- بعيداً عن الضوضاء

فلما انتصف الليل لم يستطع. أعاد المكتب إلى موضعه.

- لماذا يا بني

- بحثاً عن الهواء.

ولما قربت الساعة من الواحدة كان قراره «انظر وخلص.. بالتأكيد لن يعود هذا العرض من جديد. فتلك السقطة. لن تتكرر منها. تضايق ثم ارتاح لعدم ظهورها. فهو لا يستطيع أن يحمل ذنباً جديداً.. هي أرهقها القلق، أصبحت إذن لها على الجرس تتوقع أن يدق ويأتى إلى زوجها بخبره. فقدت احترامها أمام نفسها وشعرت بأنها مكشوفة. ما هي الوسيلة التي تزاد بها وقاراً وقد أخفت كل سنتي؟ أقدمت على خطوة كان زوجها يلح عليها فيها.. الامتناع عن مشاهدة التلفزيون. لم تتحمل الحياة بالمنزل بكل هذا القلق فذهبت إلى والدتها وقضت يومين.

هو بعد كل منتصف ليل يطل برأسه في ظلام الشارع، يلحفه الهواء البارد وتعود ذكرى الرؤية الحارة. أصبح مستمتعاً بالنظر دون الرؤية.. بهيم بالذكرى دون أن يحمل ذنوب الرؤية.. قل الاضطراب وعادت سيرته الأولى الهادئة. عادت إلى المنزل. لم يحدثها زوجها عما يريها.. هدأت هواجسها وأطمأنت إليه. انه لا يضمهر شراً. لما انتصف الليل نظرت من خلف خصاص النافذة. وجدته واقفاً يطل برأسه يدور بعينييه ثم يستقر على نافذتها. يدخل، ويعود بعد زمن قصير يدور بعينييه فتقع على نافذتها. انه هائم بها إذن. مر يوم واثنان تراقبه دون أن يدري. أشفقت عليه، وأنس هو إلى طول التطلع في الجو المظلم دون أن تقتنص عيناه شيئاً.

وجاء يوم الخميس ومضى زوجها إلى زيارته الأسبوعية. لمحت واضطربت. عقارب الساعة عبرت منتصف الليل، دقائقها توحدت مع ضربات قلبها. ماذا سيكون قرارها؟ ترتدى الروب الذي تلهف عليه في تلك الساعة. تفتح نافذتها وتنطلق بين أحراش البيت هنا وهناك. أمعقول أن تعيد الجرة وتكشف نفسها هكذا بكل وقاحة. أمعقول أن تكرر كل مرارة الأسبوع الماضي من خوف وقلق. انتصرى على الشيطان ولا تدعيه ينفذ بوساوسه.

إقراي قل أعوذ برب الفلق..

إقراي كل أعوذ برب الناس..

هدأت مضت تعيد ترتيب منزلها. عادت ونظرت من خلف خصاص النافذة.

ما زال واقفا يهيم. اشتد الاضطراب. الأفكار تدق بالرأس. تستجيب لوساوس الشيطان.. لا بالطبع. تتركه فى صبوته دون أن تشاركه صعب.. يسار.. يمين.. حلال.. حرام.

وعندما توقف التفكير للحظة اتجهت نحو النافذة وفتحتها نصف فتحة، وعاد زمن الوصل.. العين والفرسة وشمس مذهبة تخترق الظلام من حين إلى آخر.

اتجهت نحو النافذة.. رفعت رأسها ولحتة، وأغلقتها. انقطع التيار. مفاجأة خروجها أسعدته وغطت على كل شئ. نعم عاد إلى حالة عدم التوازن بعدها إلا أنها لم تستغرق سوى يوم واحد أطلال فيه صلاة الفجر، وتناسى صلاة الظهر والعصر. عادت سيرته الأولى مرة أخرى.. انتظام فى النهار وأول الليل ما بين الدراسة والتعب، وتطلع إلى آخر الليل نحوها. لكن لم ظهرت ثم اختفت ثم عادت للظهور ثم اختفت؟ لغز يشابه اختفاء الأنبياء وإنبيائهم إختفاء الهلال وعودته. هل تدرك أننى أراها؟ لا يمكن أن تظل كل تلك المدة فى استعراضها ولا تدرك. ألم تر ضوء النافذة وشبى؟ أنظر لى أعز ما تملك طواعية؟ أتعشقنى كما أمشقتها؟ إذن نظرت لى والغضب فى عينيها وأغلقت النافذة بقوة؟ مر يوم واثنان. وما تخافه لم يحدث وما تحب يحدث. إقدامه إليها تأكد عدمه، وتطلع إليها بعد منتصف الليل ماض.

لكن لم لا يعترضنى فى يوم ما، ويحاول أن يحدثنى؟ لم بعد التأكد من إحجامه يجمع. ويطلب الوصال عن قرب؟ لكن كلما استعادت صورته أطمأنت أن صاحب الحياة المداوم على أداء الصلاة بالمسجد لن تمتد به المعصية والفجور إلى هذا الحد.

المخاوف كثيرة والأسئلة أكثر لكن تختفى كلها فى ساعة الخميس - الواحدة من بعد منتصف الليل - اطمأن كل منهما للآخر ومضت العملية السرية تعيد نفسها كما هى دون زيادة أو نقصان أقدامها المخاوف والأسئلة. وفى نهاية المطاف انضافت قبلة جديدة إلى حياتهما.

### فى العدد القادم

ماهر الشريف يرد على صادق جلال العظم - تحية إلى  
شكري عياد، ومحمود أمين العالم - الرواية المصرية فى  
التسعينيات - إبراهيم أصلان يكتب عن جاك حسون.

# كلب « سببنا »

## عبد الستار حقيقته

أخذ " فهمان " ينتظر صاحبه ، ليفتح الباب يخرج بجلبابه الباهت وقدميه الكبيرتين الملطختين بالطين الأسود أبدا .. وما يحدث دائماً هو أن تتبعه زوجته و " الجاموسة " والأولاد الصغار المشاكسون .. إلى الحقل .

ويقع الحقل عند آخر حدود القرية ، حيث " الساقية " . يعبرون الجسر ، ويسلكون الطريق المجاورة للمصرف الغربي .. وبعد مشوار طويل ، يتشتم الرائحة الخاصة لغدان الأرض ، فينبج مطمئناً صاحبه : « هاقد وصلنا » . هذا هو الحال خلال سنوات طويلة . منذ كان أقصر من عروق الفول حتى صار أطول من شجيرات القطن !

وهنا ، رفع رأسه وحدق طويلاً في الباب الخشبي الموحد . نهض ودار حول نفسه حيران .. فربما يكون صاحبه قد عرف بعلاقته بكلبة

قليلون ، في قرية " سببنا " ، يعرفون سبب جتون الكلب الأبيض " فهمان " ، وعدائه الشديد لصاحبه ، وزوجته ، وأطفاله ، و " جاموستهم " ، بعد عشرة طويلة .

كان هادئاً ، طيباً ، يدور في حقل صاحبه نهاراً ، ويحرس باب بيته ليلاً ، فإذا تجاوزه الفجر ، تبع معلناً بدء حياة جديدة ، ليصعب الأسرة الصغيرة ، و " الجاموسة " .. إلى العمل !

.. هكذا ظل " فهمان " وفياً ، حتى جاء يوم ارتفعت فيه الشمس ، وكسى ضوءها طرقات القرية ، وصاحبه لايفتح الباب . وتساءل : « لماذا لم يستيقظوا حتى الآن ؟ » . واصل نباحه . خَمَشَ الباب بيديه ، وعوى ، فردت عليه " الجاموسة " من الداخل . وتصايحت الديكة ، بعد ذلك ، ثم عاد الصمت من جديد .

جارهم "فهمانة"، والتي يتسلل إليها ظهر كل يوم عند "الساقية" البحرية ، موهما الأسرة و" الجاموسة" بأنه يستكشف حدود الغدان ، بينما الحقيقة هي أنه يخترق شجيرات القطن الخضراء ، ويبقى معها ، حتى يعود منتشياً قبل غروب الشمس ، ليصحبهم في رحلة العودة!

كان "فهمان"، في هذا اليوم ، راقداً هكذا يفكر . وفجأة اخترقت طريق القرية سيارة شرطة .

أبعده الخفراء بعصيم ، بينما الضابط يدق باب صاحبه كأنه يريد تصليحه ، حتى خرج أخيراً . دفعوه في المؤخرة ، وهدر المحرك ، فأخذ ينبج ويجرى وراءهم ، وخلفه زوجة صاحبه وأطفاله ، يتصايحون ويبيكون ، ثم سمع أنين "الجاموسة" قبلما ينمطف ، ليعبر الجسر في أثر القبار المتطايير للسيارة الغريبة !

.. في الحقل وقف "بلدوزر" كبير جداً ، وعند "الساقية" البحرية كانت هناك سيارة سوداء تعكس بريق الشمس على رجل لامع متأهب بجوارها . يبدو أنه كان في انتظار صاحبه ، لأنه تهلل وقدم له أوزاقاً لكن صاحبه دفعها جانباً ، وانخرط في حديث طويل مع الضابط ، وبعدھا أخذ يبكي ، ثم تهاوى على الأرض يائساً . عند هذا الحد بدأ "فهمان" ينبج ويقترب منهم متحفزاً أكثر فأكثر . وفي الوقت الذي ضربه خفير بعصا غليظة ، قام آخران

بانتشال صاحبه من الأرض ، ودفعاه على مقدمة سيارة الشرطة عنوة بينما الأوراق انتقلت بسرعة إلى يد الضابط . ومن بعيد ، رأى "فهمان" صاحبه قد اختفى بينهم ، ومن هناك ، واصل نباحه المسعور ، حتى تطاير لعابه وبلل خيوط الشمس أمام عينيه !

رحل الخفراء والضابط مثيرين الغبار خلفهم . تقدمت السيارة السوداء البراقة إلى داخل حقل القطن ، وزعق الرجل من داخلها مشيراً بيده ، فبدأ "البلدوزر" يقلب وجه الأرض الأخضر إلى الأسود . فيما ظل صاحبه مكوماً عند طرف الحقل ، بجوار "الساقية" ، وبدأ أنه غير راض عما يجري .

هجم "فهمان" على "البلدوزر" ينبج ، فاذا تعب ، يعوى ويدور منتفضاً ، وظهرت رفيقته الكلبة "فهمانة" ، وأخذت ، بدورها ، تواصل جسدها في الهواء ، في عواء أخير وسقطت بجواره جثة مشوهة !

ومنذ ذلك الوقت ، و"فهمان" لا يهدأ . ينبج النهار بطوله ، ويثن طوال الليل . يهجم على كل من يلقاه من أهل قرية "سينطا" بمن فيهم ، صاحبه وزوجته وأطفاله و"جاموستهم" المسكينة !

# خطبة تخطيط

محمود الأزهري

إلى جورج البهري  
دمتاً: دمتك  
والمجد لله...

الحارطة تضيق على  
أنا مغترب في  
من يعيدني إلى؟  
هل انتزعت عواصم البلاد الغربية ذاكرتي مني؟  
دماغي مندقة على أمعائي  
وأمعائي مندقة على النظام العالمي الجديد  
انهيار عصبي يمزق أوردتي  
وصداغ يسد شراييني  
كل شيء باطل  
الوردة الحمراء  
راية الحرية الشهباء  
حببتي السمراء

الكل ساجدٌ  
 فى حضرة يضمها الفناء  
 من يعيدنى إلى بهجورة؟  
 من يزرعنى فى قوّة الرحم الأولى؟  
 هارباً من فوهات البنادق/ قضبان الزنازين/ أساور الطغاة  
 /وقاعات الملوّثين  
 أضربُ خطوطاً فى خطوط  
 علّ روحاً جديدة  
 يخلقها الربُّ على يدى  
 أضربُ خطوطاً فى خطوط  
 علّ دماءٌ تغور تزرع الحداثق، تملأ البساتين  
 أضربُ خطوطاً فى خطوط  
 لعلّ أصنع حبلاً يشقّ الوحش الكامن فى أعماق  
 أضربُ خطوطاً فى خطوط  
 أنا أكره الخطوط، أكره الحدود  
 دعونى أعيش فى صفحة بيضاء  
 لم تُلوّث ببيان الحكومة/ أغنية المطرب الرسمى  
 موعظة الشيخ الحكومى/ نظرية الفن الجنونى  
 دعونى أعيش فى صفحة بيضاء  
 المسيح الحى فى سمائه - ربما يرانى  
 دعونى أعيش فى صفحة بيضاء  
 لعلّ أراكم فى فؤادى  
 برؤية جديدة: فيها وردٌ.. وغناء.. ورياحين  
 فيها قمرٌ.. يرقب ذاتا ضمت ذاتاً عبّرت طرقاً وميادين  
 من يقدرُ أن يقتل فينا الحلم العربى؟  
 نسجدُ فى مصر..  
 والقيّة - يا ناس - فلسطين  
 لن نرقص إلا فى حطين  
 فلنرسم أغنية واحدة  
 تخلقُ فينا صلاح الدين؟



# خطوط فى عظام قلب

مونا دا مراد

متسلسل  
من مكاتب الدولة إلى الشارع  
إلى القبر...  
هل هناك من يعدّ دون سرقة؟؟

\*\*\*  
نهش عقلى صنوف الأفكار  
فتفتحت عيناى  
طالت رقيبتي  
لأجد نفسى عجوزا عذراء

\*\*\*  
كان مرعضا يسكن قراشا  
وجلدا شكل تكوينات غريبة  
فدخل فى عظامه مطرودا/  
مقهورا

وضعت على الحائط  
أحمر شفاء وشامبو  
والبيست الطائفة ينطلونا  
وتحمت بالبيبيسي  
(هلوسات/هلوسات)  
هذا الحد الأدنى منى .. لما يحدث  
حولى من جنون!!  
\*\*\*

أترهل كأغنية  
نسى أن يرددها أحد  
فقط... لأنها لا تهز  
\*\*\*  
رقم متسلسل يتبعني  
جميع مخلوقات الأرض.. رقم

انحنيت عليه  
لمسته رجفتي ودموعي  
تذكرته .. تذكرتها  
إنها العصا .. التي ضربتني  
طفلة.

\*\*\*

لا مأخذ علي ذاتي/ نفسي  
سوى أنى عربية..  
غربها النخيل  
وزادت وحشيتها الصحراء

\*\*\*

عذبني أبي  
فحول وجهي ورقة ماء  
تبليت على الأسمنت...  
وتتخيل الرطوبة حنانا لأحشائها  
عذبني أبي  
وعذبني  
أنا ورقة ماء .. داستها العيون  
لتبلى خطوات ذكوره

\*\*\*

كبالوعة مجارى .. ترمى بى  
الحكايات المستعملة  
الأشياء المعذبة.. دون رحمة آدمية  
ولا تكفى يدان .. مملقتان  
بجسدي  
أحتاج يداً ثالثة .. ك سيفون)

\*\*\*

الليل  
لا اعرف عنه شيئاً..  
سوى أنه ظلال الأشجار عندما  
تنحني الشمس بشدة  
إذا جاءت

أو هو اللون الموجود تحت جفني..  
أو قهقهات المصروف فى مكاتبهم  
.. صباحا  
الليل فقط  
.. كلما دخل أبى غرفتي

\*\*\*

أقف على الرصيف  
أعصر أجنثى فى قلبي..  
بعد أن ملأوا رحى تراباً  
وتقاليد  
بعد أن ودعت أوقات الآخرين  
وغادرتهم

خيبة من ظنونهم  
من ارتجاف وعودهم  
أقف على الرصيف متأبطة  
ضعفي

أمومتي يأسى  
أنتظر حافلة من الهواء تبلعني  
فامرأة مثلى تهالك الزمن على  
خصرها قيثا  
ليس لها إلا خلاص ذبابة

\*\*\*

بين الحب ورأسي  
وطنني  
محشورا/ مسنودا ... بنهاية  
الأرض

\*\*\*

# تواصل

## موال فى العولة

يفرقوك ياما قروض ميسرة  
يدخلوك الجدولة  
إيسط بقى ياعم  
دا أنت بقيت  
آخر تمام فى العولة  
ماتبصليش متقوليش  
غلطان .. فى حسبتك للمسالة  
دى معركة  
دى أمركة

د. على عبد الكريم  
(أديب وباحث يمنى)

## اوعى البانجو

اوعى البانجو  
ماتعيش جنبه  
هاتعيش ضايح  
وتموت صايح  
.....

خُد لى بالك  
إعرف أصول اللعب  
دا الضرب فى المليون  
واوماك تقاوح  
تقول.. دى عولة  
فى الهيمنة  
والهيمنة..  
فى السيطرة  
يطلع نهارك ليل  
يطلعوك مسخرة  
وحزر ... فزر  
..... زور  
يالله بسرعة  
ارفع إيدك صوت  
صوت ...  
شيل العنة  
إلبس "كاجول"  
واضحك .. كشر  
يخسروك .. يخسروك  
يهندموك..  
يلبسوك المريلة

## صوت العروبة

مهما جرى أنا لن تموت عزيزتى  
لن يأتى يوم واحنى هامتى  
ان الشدائد لن تمطم كبريائى  
وسياتى يوم استرد كرامتى  
أنا عروبة والعروبة لاتهان  
ولتشهد الدنيا على مر الزمان

xxx

مهما جرى انى قوى كالجبال  
لاأعرف القهر لاأعرف محال  
فلتسألا التاريخ عنى يجيبكم  
ان العروبة شعبها يهوى النضال  
لاستهيئوا بى فانى ثائر  
سأكون صاعقة تبيد الفادر  
كلى إيمان بالصياة وعدلها  
والله للايمن خير ناصر

xxx

ياويلكم يوم تأرى المنتظر  
ياويلكم اذا بركانى انفجر  
ياويحكم هل تستهيئوا بالشعوب  
هل تستطيع جيوشكم قهر القدر  
أنا عروبة والعروبة لاتهان  
ولتشهد الدنيا على مر الزمان

عبد الرازق محمود

اهرب منه

عيش أيامك

عيش لأولادك

متعة وفسحة

.....

عيش وانتفرج

اوعى تجرب

اوعى تقرب

لتموت مسخرة

.....

تخسر اسمك

تكره رسمك

هى شطارة

تشرب لى سيجارة

مليانة مرارة

.....

الواد سفروت

شرب الكتكوت

الصبح مبلم

والظهر مبلم

وعاملى معلم

على إيه ياخسارة

.....

تسمعلى نصيحة

من القلب صريحة

اوعى من البانجو

ماتقرب جنبه

رمزى حسن شحاته

# « كفاية إحتجاج »

متولى عبد اللطيف

والشجب يبحرق دمي	كل شيء مباح
والأزمة فى إنفراج	مجنون أنا وسفاح
«صف واحد»	والعالم كلم عايز
قطيع بقر بيرعى	يتأدب بالسلاح
فى الغابة جنب ترعه	أساطيلى فى الخليج
والخضرة متوفرة	بأوامرى تقوم تهيج
ولبتهم أحلى سلعة	وتدمر فى العراق
كل البلاد تعوزه	ويكون منظر بهيج
وتحلم لو تجوزه	شيخ مقتولة ياما
جالهم أسد غضنفر	وعيال جعانين يتاما
داخل ولاوى بوزه	وبيوتهم كوم تراب
جعان ويده يشرب	وأنا أهو فى غاية الوسامة
من دمهم ويهرب	بهنى بشهر فضيل
وقفوا له صف واحد	يا جماعة أنا قصدى نبيل
وقرونهم عايزة تضرب	تحتجوا ليه وتقولوا
زقق الأسد ولف	إننى بلطجى وسثيل
ودول واقفين له صف	بكفاية بقى احتجاج
ماقدرش يخش بينهم	عملتولى ارتجاج
والدبل فى الأرض حف	

# الأجنحة / الأجنحة / الأجنحة

## إعداد: مصطفى عبادة

### المازني: إبداع متجدد

في الفترة من ٢٨ إلى ٣٠ يونيو ٩٩ عقد بقاعة الندوات بالمجلس الأعلى للثقافة في مقره الجديد مؤتمر " إبراهيم المازني.. إبداع متجدد " ، تناول فيه أكثر من ٥٢ مفكراً من شتى أقطار الوطن العربي كل الأوجه الفكرية والأدبية والإبداعية لإبراهيم المازني في عشر جلسات بحثية اختتمت بأمسية شعرية عبارة عن قراءات من شعر المازني نفسه ألقتها الإذاعية حكمت الشربيني.

تناول " يوسف حسن نوقل " المازني روائياً عبر محورين نظري وتطبيقي : الجانب النظري، بحث اتجاه المازني للرواية بعد هجره الشعر ، مع إجادته الاطلاع على الفن الروائي العالمي ، وعلى نقد هذا الفن وتذوقه . والجانب التطبيقي ، وقف أمام أعماله : إبراهيم الكاتب ١٩٣١ ، وميدو وشركاه ١٩٤٣ ، وعود على بدء ، وثلاثة رجال وامرأة ، وإبراهيم الثاني ١٩٤٣ . وحاول الباحث وضع المازني في منزلته الروائية بين أبناء جيله وذلك من خلال موقع أعماله فنياً ومنهجه اللغوي وبروز التراث في أعماله القصصية ، وتأثره بما يقرأ من روايات ومسرحيات عالمية. أما الكاتب المغربي محمد بواده فكان بحثه عن : " المرأة أفقاً " في روايات المازني ، وذلك من خلال تحليل روايتي إبراهيم الكاتب ، إبراهيم الثاني ليصل إلى سمتين أساسيتين تميزان الكتابة الروائية عند المازني :

الأولى : هي انتحاضه صوب التخيل الذاتي في صوغ روايته أي أنه يجعل ذات الكاتب وحياته فضاء للتخيل ، مازجا الواقعي باللاواقعي ، ناسجاً من كل

ذلك نصاً يستقطب أسئلة تلاحق ذات المبدع وتريد أن تتجلى عبر مواقف ومشاهد يتخيل الكاتب نفسه فيها ، ويصف ردود فعله مستعملاً كلامه وفلسفته وتأملاته...

الثانية: هي أن هاتين الروائيتين تتخذان من المرأة أفقا ، وكائنا الذات المتخيلة التي تحتل مركز الثقل في البناء النصي لاتستطيع أن توجد وتتحقق إلا من خلال تخيل علائقتها الممكنة مع الذات الأخرى : ذات المرأة التي أخذت تحتل ، منذ العشرينيات ، داخل المجتمع المصري المدينى ، وضعاً اعتبارياً يتطلع إلى التحرر والندية...

ويتضح من هذه القراءة ، أن سمات مشتركة تجمع روايتى المازنى بروايات توفيق الحكيم على نحو ما أوهبنا فى بحث سابق : " التخيل الذاتى فى كتابات الحكيم " .

ولعل الفكرة الأساسية الكامنة وراء هذا التحليل ، هي أن التخيل الذاتى سمة فارقة بين السيرة الذاتية وبين الرواية المعتمدة على تزوير الكتابة وإسماح صوت الفرد المجابه لوروثات المجتمع ولتبدل القيم فى سياق التحولات الكبرى.

أما إدوارد الخراط فقد قصر بحثه على رواية واحدة من روايات المازنى وهي رواية : إبراهيم الكاتب التى يسميها رواية البحث عن الحب المطلق ، متوصلاً إلى أن المازنى : مع ذلك ، ليس رومانكياً كما ذهب إليه بعض نقادنا ، جرحهم إلى هذا التضور عكوف المازنى على نفسه يتقصاها ، وينفلها - كما يقول - ولايتى يصور هواجسها وخوالجها . فخيّل إليهم أنه الهوى النرجسى العقيم الناضب المحكوم عليه - طبعاً - بالجفاف المقيم . وليس أيضاً بالهارب من الحياة ، الناكس عنها ، المتنصل من تبعاتها ، هذا أيضاً تصور غير صحيح ، فى تصوورى ، لتجربة المازنى الفنية ، فالمازنى لم يرخ عنائه قط لديونيزيوس ، لم يغلبه قط على أمره جماح الأهواء ، ولم تلحق به قط - ولم تهو به هوىاً فاجعاً - أجنحة الصبوات الغامضة ، لم ينفلك قط من رقابة عين العقل وتقليب الفكر . ولم ينج قط من تمحيص العواطف والانفعالات بل تشريحها ، لم يدع نفسه قط تنطلق حتى مداها بل هو دائماً يردّها الى مكروهاها ، ويحملها على التوقف ، حتى فى قلب غمار النشوة المذهلة عن الوعى ، وعلى التلفت إلى وراء و أمام معاً . هناك ، أولاً عند هذا الكاتب دأب عقلى على التحليل والتشريح لايفتر ،

يقترن دائماً بنشوة الحس فيحكمها ويعدلها بل يوقفها أحياناً إيقافاً ، فى مسارها ، فيعطلها ويبطلها ، ولكنه لايسود وجده ، فيجفف الحياة صيغة متعقطة جامدة غاضت منها الدماء.

هناك ، ثانياً ، حسه القاطع - كالسكين المرهقة السن - بالكاريكاتير الاجتماعى .

هناك ، ثالثاً ، سخريته بالنفس ، إلى جانب حملته عليها ، وتهكمه الوديع بالآخرين ، إلى جانب رحمته بهم ، ومراح طلق ، خفيف الدم ، لايمكن أن يخلطه الذوق المنصف ، وهناك بعد ذلك عنصر خرافى "فنتازى" مستقر مكنون لكنه هناك ، فى روايته وكثير من قصصه ، لايحاول أن يجد له الكاتب تبريراً بل يضعه هناك ، عقدة لاحل لها غير مفسرة .

وهناك ، أخيراً ، صياغة أسلوبية لها وقعها الفنى ، لها سباحاتها الشعرية ، نعم ، ولها أيضاً إيجازها المبتسر المشفى على الاستهتار فى مواقع كثيرة ، توحى بالاقترصاى المركز على غرار مافعله كتاب مثل همنجواى ، أو بيكيت ، بعد ذلك بكثير.

الأمر نفسه ( أى التركيز على الجانب التطبيقى ) فعله على عباس علوان ، حيث ركز - أيضاً - على روايتى إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثانى ، وذلك بقراءة فى التحول وتأويل الدلالة ، فهو يوضح أن الشخصية المركزية " إبراهيم" فى الروايتين ( الكاتب ) و( الثانى ) هى شخصية واحدة تنبع من نفس الخلفية الاجتماعية والفكرية ومن شرعية اجتماعية واحدة ، إلا أن شخصية المثقف فيها قد اعتراها كثير من التحول والتغيير سواء على مستوى السلوك والمشاعر أو غير ذلك وكان لابد من ذلك بين شخصية إبراهيم وهو يعيش عام ١٩٢١ ورؤيته للعالم والوجود فى أواخر الحرب العالمية الثانية ١٩٤٣ وسواء أكانت هذه الرواية بجزيئها كما وصفها بعض النقاد أقرب إلى أن تكون سيرة شخصية أو ذاتية أو نوعاً من الجنس الروائى الذى يجمع بين النص الروائى واعترافات الذات ، فإنها مثلت وبشكل لافت للنظر مرحلة من مراحل تكوين المازنى ، و- المازنى - قبل أكثر من سبعين عاماً ، يمثل نوعاً من الفردية والتميز فى جيله وهو يأخذ متلقيه فى دروب شتى من عوالم الفن والمتعة والجمال والإثارة فى محاولة عجيبة للجمع بين عالم الرواية المتخيل وبين طرح إشكالات النفس الإنسانية ونوازعها وتشظيها وحيرتها وهى تقف أمام قضايا



كبرى ، لعل بعضها الآن صار هراً قديماً كمناقشة أفكار ( الروح والجسد ) و) المتعة والألم و) العقل والشهوة و) المرأة والحب و) قضايا ( الأحلام ) وسبر أغوار النفس البشرية عن طريق تحليلها وفق مفاهيم المدرسة الفرويدية وعلم النفس. وكان المازنى مترجماً نصيب من البحث ، وذلك ماتناوله محمد عوى عبد الرؤوف ومحمد شاهين ، وكذلك الفلسفة الجمالية عند المازنى يوضحها د. رمضان بسطاويس، من خلال تحليل نصوص المازنى التى وجد أنها تنتمى إلى ثلاث دوائر:

دائرة فلسفة الجمال.

دائرة علم الجمال.

دائرة فلسفة النقد.

فالدائرة الأولى تنصب على اهتمامه بقضايا الجمال بشكل عام ، والثانية تركز على اهتمامه بالشعر ، والثالثة تظهر فى مدى وعيه بالمبادئ التى يقوم عليها نقد الشعر ، وي طرح هذا البحث عدة أسئلة حول اهتمام المازنى بالنقد ومستوياته ، ويختتم البحث بمحاولة فهم دور جماعة الديوان ثقافياً وإبراز إنجازها الجمالى.

تبقى بعد ذلك ملاحظة رئيسية تتعلق بالاحتفال بالراحلين وهى :

كان د. جابر عصفور قد قال فى مؤتمر " مستقبل الثقافة فى مصر " : إن الاحتفال بطه حسين ، ليس احتفالاً بغيابه ، وإنما بحضوره الأدبى والفكرى الذى أثرى الحياة الثقافية والفكرية طوال السنوات الماضية \* . وهو مايدفعنا إلى القول بأن استحضار مثقفى ومفكرى وأدياء بداية القرن بهذا التكثيف والحماس ينطوى على دلالات كثيرة أغلبها سلبى ، إذ لم يعد لنا من المجد سوى الاحتفال بالراحلين ومناخاتهم ، لأن مناخنا عاجز عن إفراز أمثال طه حسين مرة أخرى ، هذه ملاحظة - مثلاً - لم يتوقف أمامها أحد ، ونحن إن كنا لانحتفل بأحد الراحلين بشكل شخصى ، بل نحتفل بمناخه الفكرى ودينامية عصره ، فأن ماتبقى من هذه الدينامية فى أيامنا هذه.

لاتقاس الثقافة بمظمة راحليها فقط ، بل بالقيم التى خلفتها ورسختها . والاحتفال الذى لايقف أمام هذا الأمر ، يخلق ضجيجاً مضللاً عن أن الثقافة المصرية بخير ، نعم هى بخير ولكن بعيد عنها وعن حاضرها ، هل واقع الثقافة المصرية ينبئ بآئ خير ، بل هى ربما فى أسوأ عصورها رغم المهرجانات و

الاحتفالات ، فجأة يظهر طه حسين ونحن نفتقد قيم ومناخ عصر طه حسين ، يخرج للوجود توفيق الحكيم وعلى أدهم ومحمد حسنين هيكل والمازنى وآخرون ، هم الذين بنوا لنا الصروح الثقافية التى تربى عليها كبارنا ، فعلى ماذا نتربى نحن من كبارنا ؟

هل يصح أن نفكر مجرد التفكير - فى مقارنة واقعنا بواقعهم وحيويتنا بحيويتهم ، حتى لو فكرنا ، فالنتيجة فى غير صالحنا.

## ابن الفارض .. فى جامعة القاهرة

نوقشت فى جامعة القاهرة - كلية الآداب يوم ١٠ يوليو ١٩٩٩ مساءً ، رسالة الماجستير المقدمة من الباحث عباس يوسف الحداد ، والتى حصل عنها على درجة الامتياز ، تكونت لجنة المناقشة من د. جابر عصفور - مشرفاً ود. عبد المنعم تليمة ود. عفت الشرقاوى مناقشين.

اتجهت الدراسة إلى البحث فى تجليات " الأنا " الشعرية عند ابن الفارض كواحدة من أهم الأدوات الشعرية الصوفية فى نصه والتى تسمح لرحابته بالدلالة أن تكون انفتاحاً على نصه الشعرى الصوفى ، فالأنا لديه بداية تفارق المفاهيم والاطر المعرفية والفلسفية السابقة التى تعصر الأنا فى حيز تعريفى جامع مانع وفق حقل علمى محدد . فالأنا الشعرية الصوفية هنا تأخذ سماتها الفارقة من خلال خصوصية التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض ، فهى منطلق الشعرية ، وحضورها الطاغى يمثل نواة النص الشعرى ، إنها مركز الدلالة المتغيرة المتعددة التى تشير إلى الفرد " أنا " كما تشير إلى المجموع " نحن ".

ولايفصل الحضور الثرى للأنا فى نص ابن الفارض من سعيه الدائم ومجاهدة الصوفى لتبديل الصفات البشرية للأنا بالصفات الإلهية تحقيقاً لمبدأ الحب الإلهى القائم لديه على: " أنا وأنت فى الحب : أنا " . وهو مايبعد فنياً بالأنا من أحادية الدلالة التى لازمتها فى نصوص شعرية صوفية سابقة ، حيث تتأكد هنا خصوصية الأنا من كونها المحتوى الفنى لرؤيته وتجربته الصوفية الخاصة فى الفناء والاتحاد ، مما يجعل تعدد الدلالة أمراً ملموساً وظاهراً فى سمات فنية عديدة ، منها عنصر الانفصال والاتصال فى تجربة ابن الفارض الشعرية الصوفية ، فهو دائم النزوع نحو التخلص من كثائف الدنيا وعلائقها

رغباً في الاتصال بعالم الأمر عالم الحقيقة العالم الأول . وتتشكل " الأنا " كروية محورية في تجربة ابن الفارض الشعرية الصوفية من خلال محاولة الأنا في التخلص من صفاتها البشرية ونفيها : ( الانفصال ) ، وسعيها نحو الترقى في معراج تجربتها للقيام بالصفات الإلهية : ( الاتصال ) ، الأمر الذي يؤكد هنا تماثل الصفات وتطابقها مع افتراق في الذات.

وقد جاءت جدالية ( الانفصال - الاتصال ) ضمن حقائق وجودية ومعرفية باطنية لايتوقف النص الفارسي عن ترديدها ، واكبتها سمات فنية وجمالية عديدة ، منها كثرة استخدام ضمائر المتكلم المتصلة بصورة مكثفة في النص ، ومنها أيضاً استخدام تقنية الالتفات بصورها المختلفة : الالتفات من الغيبة إلى الحضور ومن الحضور إلى الغيبة ، وماتوأم مع ذلك بلاغياً وأسلوبياً من استخدام صيغة الزمن الماضي ، كوعاء جمالي يحيل إلى حنين " الأنا " للاتصال بالحقيقة ، والرغبة الدائمة في " الانفصال " عن حيز واقعها المتعين الذي تشترك فيه معها نوات بشرية أخرى ، إنه النزوع الدائم إلى الاكتمال بالحقيقة " المحبوبة " المضمرة في الأنا.

وبعد دراسة " الأنا " وخصوصيتها باعتبارها مركز التجربة والنص الشعري الصوفي عند ابن الفارض ، وماأضافه عنصر الانفصال والاتصال من بعد معرفي ووجودي للأنا في التجربة الشعرية الصوفية ، تذهب الدراسة إلى بحث سمات وتجليات الأنا عبر انعكاسها في : ذاتي : الذات والآخر . وقد أخذت الدراسة مثالين لكل مرآة منهما :

أولاً : فيما يخص تجلي الأنا في مرآة الذات : انصببت الدراسة على السمات الفنية والأسلوبية لحضور الأنا في مرآتي : المعاناة والإنسان الكامل ، بوصفهما مرأتين تكشفان لنا - من ناحية - عن محاولة اتحاد المتناقضات في المعرفة الإنسانية والتجربة البشرية ، ليصبح كل موجود في تنوعه وماينطوي عليه من تناقض هو الدلالة المثلى على المعاناة الساعية لتحقيق الوحدة بين عناصره ، أي بين عناصر الوجود : المتعدد الواحد .

ومن ناحية أخرى تتجلى الأنا في مرآة الإنسان الكامل كصورة للأنا الصوفية لحظة تحققها واتحادها ، وصولاً إلى حقيقة تتسامى بها عن قيامها بحيوانيتها أو جسمانيتها إلى القيام بروحانيتها .

ثانياً : تتجلى الأنا في مرآة الآخر عبر مرآتي : الحقيقة والمريد ، ومعلقة "

الأنا" بـ " الآخر" فى التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض سوى علاقة الأصل بذاته فى إحدى صورها المتعددة ، الأمر الذى لايغنى وجوداً غيرياً للآخر منفصلاً عنها ، بقدر ما يحيل إليها وينطلق منها.

وعن طريق الخطاب الشعرى الحوارى القائم بين الأنا وانعكاسيها فى مرآتى الحقيقة والمريد تتشكل السمة الكلية للأنا فى مرآة الآخر.

هذا ، وقد اعتمد الباحث على المنهج التطبيقى التحليلى للنصوص فى سعيه لتأكيد مذهب إليه من رؤية خاصة ، حريصاً كل الحرص على عدم لى عنق النص أو القفز عليه بتفليب الفكرى الذهنى على الفنى الجمالى ، خاصة أن التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض تجربة لها سماتها اللغوية والأسلوبية الخاصة التى لاتقبل الخضوع للتصورات القبلية وإنما تفرض تعاملًا مختلفاً ينبع أساساً من داخل النص الذى يرفد ثراؤه البحث والتحليل . وقد استخدم الباحث الرصد الإحصائى فى بعض الأحيان كإحدى أدوات البحث المعينة على استجلاء السمات البلاغية والأسلوبية لعدد من الظواهر الفنية والإبداعية الخاصة فى تجربة ابن الفارض الشعرية.

## العولمة والعولمة المضادة

تواصل سلسلة كتاب " سطور" إصداراتها المتميزة ، فبعد كتبها :

محمد لكارين ارمسترونج . والقدس للمؤلفة نفسها ، وصادم الحضارات لهنتنجنون بترجمة طلعت الشايب ، ومن يخاف الاستنساخ للأستاذ الدكتور أحمد مستجير ، صدر أخيراً السفر المهم من " العولمة .. والعولمة المضادة" للناقد والمفكر التونسى ، الدكتور عبد السلام المسدى، يحتوى على خمسة أبواب كبيرة : مقدمات الخطاب - سيمياء التحليل - سيمياء التفسير - سيمياء التأويل - خواتم الاستشراف ، عبر خمسة وعشرين فصلاً فى ٥٠٠ صفحة من القطع الكبير.

السياسة فى الكتاب ليست مقصداً بحد ذاتها ، ولا الاقتصاد ، وإنما الغرض المنشود هو المسألة الثقافية بكل أبعادها وسطوتها الشاملة ، يستخدم المؤلف للوصول إلى هذا الغرض المنهج السيميائى التأويلى ، وهو منهج رسخه المؤلف فى أغلب كتبه السابقة مثل : مباحث تأسيسية فى اللسانيات ، وفى آليات النقد الأدبى وغيرها.

يعمد المؤلف إلى وضع مفهوم للرابطة الثقافية: " إذ هي بؤرة في العلاقات الإنسانية لأنها تصدر من مراجعة جذرية لفلسفتها وإعادة ترتيب لمدارج سلم القيم الذي تقوم عليه ويكفي أنها تلقي من الجذور صورة التفاضل الذي ساد التفكير البشري ردهاً من الزمن".

ثم يخلص المؤلف من ذلك إلى ضرورة مراجعة ثنائية الشرق والغرب تلك التي تخللت أدبيات الخطاب العربى جغرافياً فسياسياً وثقافياً ثم يعمد إلى وضع ثقافتنا في مواجهة المعادلة الحضارية مستمداً من الثقافية التي شدد على ضرورة مراجعتها منطلقاً إلى هذا الوضع المقابل الذي تفرضه المعادلة الحضارية أو الوضع الحضارى الراهن الذي تفتحت فيه آفاق الشخصية العربية التي تكدت فيها في السنوات الأخيرة رغبة القارئ العربى لاسيما في المشرق في متابعة ما يكتب في المغرب العربى في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية .

وفي فصل من أمتع فصول الكتاب حول " المشهد الثقافى الكونى" يحاول المؤلف استشراف وجهة الثقافة الإنسانية تحت سطوة النظام العالمى الجديد بكل أجنته ، ولاسيما جنين العولة الاقتصادية محاولاً كشف بعض الأسرار التي تثرى وراء المشهد الخلفى الذي يشكل اللوحة العالمية في واقعها المتحرك راهناً ، متسلحاً بتصوير سيميائى لمفهوم البنية الثقافية في المجتمع الانسانى المعاصر ، ويلتقط من خلال ذلك المنصرين المحركين : العنصر الثقافى الكونى ، والعنصر السياسى الدولى ، وهو ماسيفضى حتماً إلى رصد غلامات التأثير المباشر في مصيرنا الثقافى العربى .

وبعد:

هذا كتاب لاينفع معه العرض إذ أنه يعتبر من وجهة نظرى حالة ثقافية كاملة حاول فيه د. المسدى بحث وإظهار الخلفيات الفكرية في الحالة العربية والدولية الراهنة ، مستنقراً الأفكار والمؤسسات لتطرح رؤاها الثقافية والاقتصادية ، وأن لاكتفى بدور المتفرج أو في أحسن الحالات نبهت عن سفينة النجاة من طوفان العولة القادم.

## شكسبيرواليهود

د. رمسيس-عوض من أبرز الكتاب المصريين في السنوات الأخيرة وأكثرهم إصراراً ودأباً ومتابعة للجديد في الفكر والفن ، فقد صدر له في عام ١٩٩٨ ستة

كتب موزعة على مدار العام بواقع كتاب كل شهرين ، بالإضافة إلى عمله الفذ " موسوعة الرقابة والأعمال المصادرة في العالم " التي صدرت عن مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان ولاقت استحساناً واهتماماً كبيرين يليقان بها من الأوساط الثقافية في مصر والعالم العربي ، فضلاً عن ذلك فإن للدكتور رمسيس عوض عشرات الكتب ، ومئات المقالات باللفتين العربية والانجليزية ، مما يضمه بحق وعن جدارة في صفوف مفكرينا الكبار الذين تعتز بهم الحياة الثقافية.

أحدث ماسدر للدكتور رمسيس كتاب " شكسبير واليهود " من دار سينا للنشر ومؤسسة الانتشار العربي ، في ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير.

يحتوى الكتاب على ثلاثة فصول كبيرة تحتها ثمانية عشر مبحثاً فرعياً يحاول فيها المؤلف أن يستعرض الأوضاع الدينية والفكرية والأدبية التي كانت سائدة في تلك المرحلة من تاريخ بريطانيا والتي مهدت لظهور شكسبير ، كما يستعرض قضية مسرحية " تاجر البندقية " والضجة الكبيرة التي أثارت حولها ، وهل كان شكسبير يهودياً ، أو أنه تأثر بهم ، أو أنه كان عبقرياً مبدعاً وليد بيئته ؟

يقول الناقد الانجليزي اليهودي " باش " إن شكسبير ليس كاتباً يتأجج بالوطنية وحسب ، بل إنه يتسم بخصوصية اليهودي الملتزم ، بينما يقول المفكر " بيكر " إن شكسبير يحمل العداء للسامية إلى أبعد الحدود.

ومن مسرحية تاجر البندقية يقول النقاد الانجليز : إن شكسبير ألفها تحت تأثير مجموعة الأفكار التي كانت شائعة عن اليهود بين الانجليز في القرن السادس عشر ، وهى أن اليهود أجانب وأغراب عن البلد ، وأنهم يشكلون أمة مستقلة ومختلفة وأنهم يشبهون سكاكينهم لإرغام المسيحيين على الفتن ، وأنهم يمثلون أخطاراً اقتصادية وعرقية ودينية على حياة الانجليز . كل هذا وغيره يقف أمامه د. رمسيس عوض مفسراً وشارحاً ومتنبعاً.

ويبدو أن موضوع اليهود وعلاقتهم بالأدب ، شغل حيزاً كبيراً من اهتمام د. رمسيس ، فقد أصدر من قبل كتابين عن اليهود والأدب ، الأول: اليهود والأدب الأمريكى المعاصر ، وصورة اليهود في الأدب الانجليزي ، بالإضافة طبعاً إلى : شكسبير واليهود.



## "العصور" .. مرة أخرى

كانت مجلة "العصور" سبتمبر ١٩٢٧ - ١٩٣٠ لحررها إسماعيل مظهر ، من أولى المجلات الفكرية والأدبية التي اجترحت سكون الواقع الفكرى العربى وهزته هزاً عنيفاً ، فقد صدرها إسماعيل مظهر بكلمة كانت بمثابة شعار للمجلة يقول فيها : " حرر فكرك من كل التقاليد والأساطير الموروثة حتى لاتجد صعوبة ما فى رفض رأى من الآراء ، أو مذهب من المذاهب ، اطعانت إليه نفسك ، وسكن إليه عقلك ، إذا انكشف لك من الحقائق ما يناقضه " .

وبعد مرور حوالى سبعين عاماً على تعطيل مجلة العصور وتوقفها سنة ١٩٣٠ ، ستخرج المجلة للوجود مرة أخرى فى صيغة جديدة من دار " العصور الجديدة" التابعة لدار " سينا " للنشر . ومن المنتظر أن تكون المجلة بين يدى القراء فى ١ سبتمبر ١٩٩٩ وهو الشهر الذى صدرت فيه المجلة فى إصدارها الأول سبتمبر ١٩٢٧ .

المجلة دخلت حيز التنفيذ الآن وستصدر فى ٢٤٠ صفحة ١٥ ملزمة مشتملة على عشرة أبواب هى : جامع الغراشات . عقائد قديمة جديدة . أشباح جديدة ، العصب العارى ( كواليس الحياة الثقافية ) الآخر وهو باب للترجمة ، بلد تحت الشمس وهو باب يركز على ثقافة بلد ما بمعناها الشامل ، المسافر خانة وهو باب للكتب والإصدارات العالمية والمحلية ، العلوم : للعلم الحديث والانترنت ، حياة البشر : اجتماع - اقتصاد - فكر سياسى . ثم كتاب المسكوت عنه : كتاب نشر وصودر أو لم ينشر أو صعب نشره .

وبعد هذا العرض لأبواب المجلة هناك سؤال لابد من طرحه :

لماذا إصدار مجلة الآن ؟ ولماذا تحمل عنوان " العصور " ١٩ وهل نحن - فعلا - فى حاجة إلى مجلة جديدة ، رغم ماتكتظ به الحياة الثقافية من مطبوعات ١٩ وهل القراء والمثقفون والكتاب يريدون - حقاً - مجلة جديدة ؟ ومع من تتنافس أو مع من تتصارع ١٩ ؟

وهو السؤال الذى يجيب عنه المحرر العام الشاعر مهدى مصطفى بقوله :  
الإجابة ، بالتأكيد ، نعم لأننا إذا مانظرنا إلى الواقع المصرى والعربى نجده يكاد يخلو من أية مجلة ( حرة تماماً ، محررة من التقليد والعادة والخلوع فى ترسيخ الوعى الزائف ، أو قادرة على اجترار العقل من أجل تثويره فعلا ، لا



كلاماً) ، ومن ثم فقد افتقد المثقفون والقراء معاً منبراً يجدون فيه ذاتهم ، وهم يرون فى الأعوام الأخيرة انحسار دور المثقف وحشره داخل منظومات كوكبية ( وكان الكوكب اكتشف الآن فقط ١٩) أى جملة مجرد ( بوق ) لأفكار أخرى لم يتأملها أو يفكر فيها ، وهذا ما ينطبق على الليبرالى قبل الكهنوتى والمستبد قبل العادل ، وقد شاعت الخرافة وانتكست آراء عظيمة ابتدعها رواد فى بداية القرن ، وليس معنى ذلك أننا سنعيد نشر فكر هؤلاء لمجرد أننا نراه يناسبنا وكفى ، لكننا سنقف على آخر " مدمك " أو بالأحرى على رأس الحائط الذى شيده ، ولأنراه فاعلا الآن فى الحياة المصرية والعربية ، وقد غيب بفعل فاعل ، لذا سنحاول أن نطرق عالم " المثقف " ليفتحه للهواء دون وجل أو خوف أو حسابات ، ونقول له : مارس حريتك ، ابتدعك قبل أن تتحول إلى مجرد فلكلور ( كما يناد لنا ) وهذا واضح فى بناء الثقافة المصرية الآن ، كما هو واضح فى الثقافة العربية أيضاً ، فقبل تجربتنا بالكامل ، يجب أن نتأمل ونتحسس مواضيع أقدامنا على الأرض ، ورؤوسنا على الاكتاف ، ومن هنا نحن فى حاجة إلى مجلة لاسقف لها ، ويكون كتابها أحراراً فعلاً!!

ولنا فى مثقفى أوائل القرن أسوة حسنة ، خاصة إسماعيل مظهر أحد بناء العقل العظام .

فى بداية قرن جديد علينا أن نستعيد حرية الفكر بمعناها الشامل ، حتى لانتحول إلى مجرد فولكلور فى متحف التاريخ ، وهو ما يتفصح حالياً من غياب للمنابر الحرة ، وغياب الأقلام التى تفتح أفقاً أعمق ، و " العصور " فى توقيتها الجديد ستكون أفقاً واسعاً مستندة إلى الأفاق الماضية الرحبة التى فتحتها مثقفون أحرار ، أى أننا سنزيح الغبار عن جواهرهم ونضيف إليهم .

## نوال السعداوى.. والانترنت

أوضحت بيانات إحدى شبكات الانترنت أن الكاتبة المصرية " نوال السعداوى " هى الكاتبة الأكثر حضوراً من بين كتاب الأدب والفكر فى العالم العربى ، وأظهر موقع " أمازون " لبيع وعرض الكتب على شبكة الانترنت أنه يوحد للكاتبة فى الموقع خمسة عشر كتاباً هى : مذكرات من سجن النساء ، الإله يموت قرب النيل ، رجال ونساء وآله ، امرأتان فى واحدة ، الأغنية الدائرية ، موت وزير سابق ، مذكرات طبيبة ، بحث ، امرأة عند نقطة الصفر ، سقوط

الإمام ، نساء الوطن العربى ، التحدى القادم ، ابنة إيزيس ، مذكرات نوال السعداوى . وأخيراً امرأة ضد جنسها .

وبذلك تكون الكاتبة نوال السعداوى من أبرز كتاب الأدب والإبداع فى العالم من حيث الإقبال اللافت على ترجمة وعرض كتبها من قصص وروايات ومذكرات ودراسات . وتأتى كتب نجيب محفوظ فى المرتبة التالية ثم محمود درويش وأدونيس ، وحنا مينا وعبد الرحمن منيف وصنع الله إبراهيم .

ولا يقتصر الإقبال على كتب السعداوى من قبل القراء فقط بل توليها الملاحق الثقافية عناية خاصة مثل " بوك نيوز " و " بوك ليست " وملحق " كيروس " . من اللافت أيضاً أن الكتب العربية المعروضة والمترجمة هى الأقل حضوراً فى موقع " أمازون " كما أنه لم يخصص لها قسم خاص أسوة بكتب البلدان الأخرى ، وقد تم دمجها بقسم أفريقيا ، وذلك لأن مصر هى الدولة العربية الأكثر حضوراً من حيث عدد الكتب المترجمة والمعروضة على الموقع .

## إضاءات فى فلسطين

صدر فى فلسطين المحتلة العدد السادس ، شتاء ١٩٩٩ ، من فصيلة " إضاءات " التى يرأس تحريرها الشاعر سميح القاسم . وقد احتوى العدد على ملف خاص عن الرواية الفلسطينية فى القرن العشرين ، حيث نشرت العديد من الدراسات التى ألفت فى مهرجان النقد والرواية الفلسطينية ، الذى عقد فى جامعة القدس العربية فى أواخر عام ١٩٩٨ ، كما احتوى العدد على العديد من القصائد الجديدة والقصص .

ضمن محور الرواية الفلسطينية فى القرن العشرين دراسات لكل من : نبيه القاسم الذى تناول " أدب المرأة الفلسطينية ، ووليد أبو بكر : تجربة الكاتبة الفلسطينية فى الفن الروائى . ورجب أبو سريّة : الرواية الفلسطينية خارج الوطن . ود . إبراهيم الفيومى : الأرض والموت فى روايات غسان كنفانى . أما محور الإبداع فقد ضم قصائد وقصصاً لكل من : سميح القاسم ، أحمد المصلح ، عارف الخاجة ، رضى أبو على ، سهيل كيوان ، غسان مناصرة ، أحمد أبو مطر .

تتكون هيئة تحرير المجلة من : نبيه القاسم وهو المحرر المسئول وصاحب الامتياز . وانطوان شلعت وطارق رجب .

## الجسرة ورسالة التنوير

صدر العدد الثانی من مجلة «الجسرة الثقافية» التى صدر العدد الأول منها بعنوان «التنوير الثقافى» وقد كان العدد الأول تجريبيا لاقى استحسان عدد كبير من النقاد والمثقفين العرب فى العديد من العواصم العربية والأوربية. وقد جاء هذا العدد ليكمل رسالة التنوير الثقافى من خلال الدراسات والإبداعات والمتابعات الثقافية المنشورة لعدد من الدراسين والنقاد والمبدعين ومنهم البروفيسور سامى حنا والدكتور محمد عبد المطلب وسعيد يقطين والدكتورة لیلی علام والدكتور علوى الهاشمى وجمال الغيطانى وأحمد الشیخ، وحلمى سالم، وحسن طلب، وحمى البطران، وعصام ترشحاتى والدكتور ، أحمد زكريا ، ومحمود حامد وفخرى قعوار ، وعفاف عبد المعطى، وعلى بن حسين المفتاح.

تستمد المجلة ثقلها الثقافى من مشاركات عدد من الكتاب والمبدعين العرب ومن الهيئة الاستشارية أمثال الروائى العربى الطيب صالح والنقاد الكبار أمثال الدكتور جابر عصفور والدكتور صلاح فضل والدكتور حسن النعمة والدكتور سعيد حارب والدكتور عبد السلام المسدى وغيرهم فضلا عن هيئة التحرير المشكلة من السيد يوسف درويش رئيس مجلس الإدارة والسيد إبراهيم الجيدة المشرف العام على المجلة والدكتور مراد عبد الرحمن مبروك مدير التحرير.

ناقش هذا العدد العديد من القضايا الإبداعية والفكرية ومنها صيغ المخاطبة فى الرواية العربية من خلال التطبيق على رواية عبد الحميد جودة السحار،

وكيفية انتقال الروائي من صيغة إلى أخرى وعلاقة هذه الصيغ بالمعاني الدلالية فى النص الروائى والقيمة الوظيفية. كما نوقشت قضية أخرى تحتل موقعاً كبيراً فى النقد الأدبى المعاصر وهى قضية النثر والمعارك التى تدور حولها. إلى جانب دراسة حول رحلة الفن التشكيلي فى قطر.

كما حفل هذا العدد أيضا ببعض القصائد الشعرية للشعراء العرب عصام ترشماني وحسن طلب وحلمى سالم وعزت الطيرى وسعاد الكواري وغازي الذيبية وهى قصائد تعكس مراحل التطور التى طرأت على القصيدة العربية المعاصرة خاصة فى الربع الأخير من هذا القرن.

أما الإبداع القصصى فقد حوى مجموعة من القصص القصيرة لبعض الكتاب من جيل الستينيات وحتى السبعينيات مثل جمال الفيطناني فى قصة (شفا) وأحمد الشيخ فى قصة (أيام الدكارنة) وحمدي البطران فى قصة (رحلة) وأمير تاج السر فى قصة (كلب البحر)، وجمال فايز فى قصة (دوبيات الباب الخشبى)، و(ابنى المتعصب) التى ترجمها طلعت الشايب، وهدى النعيمى فى قصتها (السيدة الجيلة) وهذه القصص تعكس التطور الذى لاقى بالقصة القصيرة العربية المعاصرة خاصة فى الربع قرن الأخير.

وجاء محور المتابعات الثقافية ليعكس وجهة النظر تجاه بعض القضايا المعاصرة خاصة قضية نظرة الإسلام للغرب فى دراسة الإسلام والغرب هل المواجهة خرافة، وعرض لهذه الدراسة الدكتور أحمد زكريا وكذلك قضية العالم الإبداعى عند الكاتب الروسى فالنتيه وعرض لها الدكتور أشرف الصباغ.

كما عنيت عفاف عبد المعطى بدراسة الإنسان فى عصر الجينات والالكترونيات وعنى محمود حامد بعرض دراسة حول صدام الحضارات وعنى الدكتور نبيل سليم بعرض لسيرة حياة الدكتور جمال حمدان خاصة أن هذا الشهر يواكب ذكرى وفاته .

## وثيقة

# انتكاسة جديدة لحرية الرأى

(تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان ١٩٩٩)

تصدر المنظمة المصرية لحقوق الإنسان تقريرها الخامس من سلسلة التقارير النوعية التى تصدرها عن حريات الرأى والتعبير فى مصر ، وبمناسبة الاحتفال باليوم العالمى لحرية الصحافة، فى ٢ مايو . وقد اعتمدت منظمة اليونسكو ، منذ عام ١٩٩٧ ، تقديرا للنضال من أجل حرية الصحافة ، جائزة غير موناكو العالمية لحرية الصحافة تخليدا لاسم الصحفى والناشر الكولومبى ، غير موكانو الذى اهتميل على ايدى عصابات الجريمة المنظمة فى بلاده ، بسبب محاولاته الصحفية لغضج كبار تجار المخدرات وكشف الفساد فى كولومبيا .

وفى سياق ما رصدته المنظمة المصرية لحقوق الإنسان عام ١٩٩٨ من تراجع ملحوظ للحق فى ممارسة حرية الرأى والتعبير ، وخاصة صدور أحكام نهائية ، لأول مرة ، بحبس ستة صحفيين ، هم مجدى حسين- رئيس تحرير جريدة الشعب المعارضة ، ومحمد هلال ، الكاتب والصحفى بذات الجريدة ، وجمال فهمى بجريدة العربى المعارضة ، وعمر ناصف- الكاتب بجريدة الدستور . فى حين أوقف النائب العام حكما بالحبس فى حق الأخوين محمود ومصطفى بكري- جريدة الأسبوع المستقلة .

وكانت المنظمة قد رصدت حالة اتهام ٨٠ صحفيا فى ٣٥ قضية سب وقذف خلال عام ١٩٩٨ ، بزيادة قدرها ١٠٪ عن العامين السابقين ، ولاحظت أن أغلب هذه القضايا كان من نصيب الصحف المعارضة ، منها (١٨) قضية قام برفعها مسئولون وموظفون فى الحكومة المصرية ، و(١٧) قضية رفعها مواطنون عاديون . وقد انتهت ٤ قضايا قضى فيها بالبراءة ، فيما لا يزال القضاء ينظر (٢٢) قضية أخرى . وفى العام نفسه ، رصدت المنظمة توسع الجهات الادارية فى مصادرة الكتب لبعض المؤلفين ، فضلا عن التعتيل الادارى لبعض الصحف ، بل ومنع طباعها وتوزيعها فى مصر .

وبموجب الصلاحيات المخولة له بمقتضى قانون المطبوعات ، رقم ٢٠ لسنة ١٩٣٦ ، أصدر السيد/ صفوت الشريف وزير الاعلام قرارا إداريا ، بإنهاء تصريح طباعة جريدة الدستور المستقلة ، وذلك اعتراضا على ما نشرته من بيان للجماعة الاسلامية . كما أصدر رئيس الهيئة العامة للاستثمار القرار الادارى

رقم ١٧٥ أ ، فى أول أبريل من عام ١٩٩٨ ، بحظر طباعة الجرائد والمجلات ، من أى نوع ، وبأى لغة ، بالمناطق الحرة ، وهو ما ترتب عليه منع طباعة (٢٢) صحيفة ومجلة . وعلى الرغم من مبادرة رئيس مجلس الوزراء بإلغاء هذا القرار فى منتصف شهر مايو ١٩٩٨ ، إلا أن هذه المطبوعات لا تزال تعاني من بعض القيود والتقييدات فى طباعتها وتوزيعها ، ومنها مجلة «كاير تايمز» وصحيفة ميدل إيست تايمز ، كذلك مجالات تعنى بفن الديكور والزراعة ورعاية الحوامل و البورصة .. الخ ومجلة Egypt to day والتي تصدر بانتظام منذ ٢٠ عاما وتعرضت صحيفة «الف ليلة وليلة» للمصادرة.

وفى الاتجاه المعاكس دوما لكافة التوقعات والأمنيات بمزيد من الانفراجة الديمقراطية وتوسيع هامش الحرية المتاح للرأى والتعبير ، شهدت بدايات العام ١٩٩٩ ترديا ملحوظا وهجمة شرسة استهدفت حرية الرأى والتعبير ، وفى القلب منها حرية الصحافة والمصحفين ، وحق المواطنين فى المعرفة وتداول المعلومات وتدفعها ، ومصادرة حرية الفكر والبحث العلمى والاجتهاد ، ومحاصرة نشاط مؤسسات المجتمع المدنى.

وترى المنظمة المصرية ان هذا التردى فى أوضاع حرية الرأى والتعبير أخذ فى التفاقم منذ ثلاث سنوات مضت ، بسبب الخلل الواضح فى الإطار التشريعى بشكل عام وبخاصة المنظم لحرية الصحافة والمصحفين ، إذ ما زالت العقوبات السالبة للحرية سيفا مسلطا على رقاب المشتغلين بالعمل الصحفى . وقد تزايد فى الآونة الأخيرة وبخاصة فى تصريحات مصادر رفيعة المستوى ، ما يمكن تسميته «بنظرية المؤامرة» ، باتهام فئة من الشعب ، إذا ما قامت بدورها فى تعميق الواقع التعددى للآراء داخل المجتمع بحيال قضائية قومية مصيرية ، تحتمل بطبيعتها الاجتهاد وتعدد الرؤى والاتجاهات وتتصادم مع توجهات حكومة الحزب الحاكم ، بالتآمر والخيانة والخروج عن الإجماع الوطنى ، مثلما حدث فى موقف حزب الوفد وجريدته فى موضوع مشروع توشكى وأزمة سعر صرف الدولار بما يعنى موضوعيا تحول تجربة التعددية المقيدة إلى تعددية صورية خاوية من أى مضمون ، وفى تعارض صارخ مع أحكام الدستور ، والاعلان العالمى لحقوق الإنسان ، والعهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية الذى صادقت عليه الحكومة المصرية.

### عقلية الرقيب فى زمن العولمة:

ترصد المنظمة المصرية لحقوق الإنسان انه ونحن مقبلون على مشارف الالفية الثالثة بكل ما تحمله من تحديات جسام ، وفى ضوء الثورة الاعلامية والاتصالية الكبرى ، وحقيقة القرية الكونية الفضائية الواحدة ، وما يفرضه عصر العولمة من تزايد أهمية توفير الخدمة الاعلامية ، يتزايد بروز اتجاه عام داخل اجهزة الرقابة يستتبع بإصرار المسير فى الاتجاه المعاكس للمنطق ولحركة التاريخ ويجسد هذا الاتجاه عقلية الانغلاق الفكرى ومثالب الآداء البيروقراطى ، وفكر

مرحلة الستار الحديدي والحرب الباردة، كما يفقد القدرة على التكيف والتطور مع التغيرات والمستجدات، ومن ثم يمارس من السلوكيات الرقابية المتخلفة، خاصة في مجال المطبوعات الأجنبية والتي تطبع بالخارج، ذات الطبيعة النخبوية، في زمن عصر التدفق الاعلامي، بلا فواصل أو حدود، وعبر شبكة الانترنت، وفي تفاعلات الحرب الفضائية المحمومة، ما يدعو للدهشة والاستغراب. ان استمرار مثل هذه العقلية لدى فئة تهيمن على الحد من تدفق المعلومات والانباء وتداولها وتقييد الحق في المعرفة، وتواصل الاحتكار الحكومي لادوات الاعلام، بأجنحته الثلاثة (الرئسي، المسموع، والمقروء) إنما ينطوي على خطر حقيقي يتهدد منظومة الاعلام المصري ويدفع بها إلى نفق مظلم. إن غياب فهم حقيقة دور الاعلام في التنوير وتعميق الحرية والممارسة الديمقراطية، ووجود علاقة طردية بين مساحة الحرية والتعدد في الآراء وإطلاق حرية الأفراد في امتلاك الوسائل الاعلامية المتعددة، يدفع حتما إلى تهديد منظومة الاعلام المصري التي باتت فعلا تواجه تحديات جمة من بعض الاجهزة والقنوات الفضائية في استقطاب جمهور المشاهدين، مستندة علي ما تتيحه من بث موضوعات أكثر سخونة، وذات صلة مباشرة بالهموم الحياتية الخاصة والعامة، والاهم بمساحة كبيرة من الحرية وتعدد الآراء. وخطورة ما تقدم، عزوف المواطن المصري والعربي عن منظومة الاعلام المصرية، بكل التداعيات الفاجحة المترتبة على ذلك.

### **القيود القانونية الموقعة لحرية الرأي والتعبير في مصر:**

من الأهمية بيان أن المواثيق الدولية والاقليمية لحقوق الإنسان قد أولت أهمية خاصة للحق في حرية الرأي والتعبير. حيث نصت المادة (١٩) من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان على أن لكل شخص حق التمتع بحرية الرأي والتعبير، ويشمل هذا الحق حريته في امتناق الآراء دون مضايقة، وفي التماس الانباء والأفكار وتلقيها ونقلها إلى الآخرين بأية وسيلة ودونما اعتبار للحدود. وهو ما أكدته أيضا المادة (١٩) من العهد الدولي الخاص بالحقوق المدنية والسياسية من أن لكل إنسان حقا في حرية التعبير، وهذا الحق يشمل حريته في التماس مختلف ضروب المعلومات والأفكار وتلقيها ونقلها إلى الآخرين، دونما اعتبار للحدود، سواء علي شكل مكتوب أو مطبوع، أو في قالب فني أو بأية وسيلة أخرى يختارها.

ووجدت حرية الرأي والتعبير ذات الاهتمام في نصوص الاتفاقيات الاقليمية لحقوق الإنسان، ومنها الاتفاقية الأوروبية لحقوق الإنسان (١٩٥٠)، والاتفاقية الأمريكية لحقوق الإنسان (١٩٦٩) والميثاق الأفريقي لحقوق الإنسان (١٩٨١) والميثاق العربي لحقوق الإنسان (١٩٩٤).

وفي توصية للجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال، والمعروفة باسم لجنة «ماكبرايد» والمنبثقة عن اليونسكو، تبرز دلالة الفقرة التالية، «كون

الممارسات المفاضية لحرية الرأى والتعبير تقوم على أساس قوانين مدونة ، أمر لا ينفى إنها غير سليمة ، وذلك عندما تكون غير مطابقة للمواثيق الدولية ، وخاصة فى البلدان التي صادقت على تلك المواثيق .. إن حرية تكوين الجمعيات والنقابات والاحزاب ، وحرية الاجتماع والتظاهر ، وحرية الرأى والتعبير والنشر ، هى كلها مكونات أساسية لحق الإنسان فى الاعلام والاتصال .. وتؤدى أى عقبة تقام فى وجه هذه الحريات إلى القضاء على حرية التعبير .

وعلى الصعيد الوطنى ، فقد شهدت الدساتير المصرية المتعاقبة ، منذ دستور ١٩٢٣ ، تضمين نصوصها الحق فى حرية الرأى والتعبير ، وفى القلب منها حرية الصحافة ، إلا أن هذا الحق الدستورى كان دائما مكبلا بالقيود القانونية والاجرائية ، كقانون العقوبات وقانون المطبوعات .

وعبرت المحكمة الدستورية فى أحد أحكامها عن تلك الضمانات الدستورية لحرية الرأى والتعبير بقولها : « إن ضمان الدستور بنص المادة (٤٧) لحرية التعبير عن الآراء والتفكير من عرضها ونشرها ، سواء بالقول أو بالتصوير أو بطباعتها أو بتدوينها وغير ذلك من وسائل التعبير تقدر بوصفها الحرية الأصل التى لا يتم الحوار المفتوح إلا فى نطاقها . وحيث أن حرية الرأى والتعبير التى كفلها الدستور الصادر فى عام ١٩٧١ ، هى القاعدة فى كل تنظيم ديمقراطى ، لا يقوم إلا بها ولا يعدو الإخلال بها أن يكون إنكارا لحقيقة أن حرية التعبير لا يجوز فصلها عن أدواتها ، وأن وسائل مباشرتها يجب أن ترتبط بغاياتها ، فلا يعطل مضمونها أحد ، ولا يناقض الأغراض المقصودة من إرسائها .

وعلى خلفية ذلك ، نجد أن الدستور المصرى ينص صراحة على كفالة حرية الرأى والتعبير والنشر والبحث العلمى والإبداع الأدبى والفنى والثقافى ، ويحظر الرقابة على الصحف . بيد أن الضمانات التى نصت عليها المواد ذات العلاقة المباشرة بهذه الحريات ، مثلها فى ذلك مثل عدد كبير من مواد هذا الدستور تحيل الأمر إلى القانون ، الذى بدوره يحول عددا من أهم نصوص الدستور إلى مواد بلا فاعلية ، بحيث قام المشرع بتقييد حريات الرأى والتعبير ، مبتكرا بإبداع ملحوظ ، من الوسائل والاجراءات التى تجعل من الرقابة على الصحف أمرا راسخا دونما حاجة إلى استمرار الاستعانة برقريب أو إلى قانون الطوارئ . ويفرد قانون العقوبات فى مصر بابا خاصا بجرائم النشر فى الصحف يتضمن عديدا من المواد التى تعتبر فى جوهرها إرهابا معنويا لكل من يتصدى للعمل بالصحافة والاشتغال بالرأى . ويتناول قانون العقوبات بالتجريم الآراء التى يمكن أن توصف بأنها تشكل تمريضا على كراهية نظام الحكم ، أو إهانة السلطات أو الجيش أو البرلمان أو تشكل دعاية مثيرة للرأى العام ، وإيا كانت الوسيلة المستخدمة فى ذلك (الكتابة ، الصور ، الرسومات ، الغناء ، الصياح وحتى الإيماء) .

واللافت للانتباه أن مواد القانون فى هذا المجال تترك الحرية للقاضى فى



الحكم بالغرامة أو السجن ، ولكن إذا كانت تلك الآراء تشكل «إهانة» لرئيس الدولة أو رئيس دولة أجنبية ، فإن القانون لا يترك للقاضي الخيار ، فهو ينص على السجن فقط . ويحرم قانون العقوبات نشر «الأخبار الكاذبة» ويعاقب بنفس العقوبة أيضا في حالة نشر هذه الأخبار نقلا عن صحف أو وكالات أنباء أجنبية ، ويحرم كذلك نشر الصور التي يمكن اعتبارها تضر بسمعة البلاد ، أو تبرز مظاهر غير لائقة فيها .

وتشكل سلسلة القوانين الاستثنائية انتهاكا أكثر فظاظة لمبادئ حقوق الإنسان ، وخاصة حرية الرأي والتعبير ، حيث أضافت أشكالا جديدة لمساءلة الصحفيين ورجال الفكر وكتاب الرأي إلى جانب المساءلة الجنائية التي قننها قانون العقوبات ، والمساءلة التأديبية التي قننها قانون نقابة الصحفيين ، فمُنحت المجلس الأعلى للصحافة سلطة مساءلة أدبية موازية للنقابة ، أو بديلا عنها . ويمكن الخطر أن نصوص مواد هذا القانون تتضمن الكثير من التعابير المطاطة وغير المحددة ، بما يمكن أن يساعد في إدانة الآراء المخالفة وأصحابها ، مثل «مصالح الدولة» أو تهديد وتكدير الأمن العام ، أو التحريض ضد السلام الاجتماعي «أو كراهية نظام الحكم» ، وما شاكل ذلك . والحقيقة التي لا مراء فيها أن هذه القوانين تلعب دورا إرهابيا لحاصرة الفكر النقدي في حدود معينة أكثر منها أداة تسمى لاستخدام المؤسسة القضائية لعقاب رجال الفكر والرأي ، بالاستناد إلى قوانين تقليدية أو استثنائية .

### **الحبس الاحتياطي يهدد حرية وأمن الصحفيين:**

ولسنا بحاجة إلى إعادة تكرار ما تتضمنه ترسانة القوانين الحالية من قيود على حرية الرأي والتعبير . بيد أن الظاهرة التي يعنى برصدها هذا التقرير ولفت الانتباه إليها ، هي مسألة الالتفاف بداية على نص المادة (٤١) من قانون الصحافة رقم ٩٦ لسنة ١٩٩٦ ، والتي تنص على عدم جواز حبس الصحفيين احتياطيا في الجرائم المرتكبة بواسطة الصحف ، إلا في الحالة المتعلقة بإهانة رئيس الجمهورية . على النقيض من ذلك ، ومن خلال ما رصدته المنظمة ، فإن أعمال نص المادة (١٠٢ مكرر) من قانون العقوبات ، بحق عدد من الصحفيين ينطوى على دلالة خطيرة ، بتوجيه تهم من قبيل الدعاية المثيرة التي تضر بالمصلحة العامة ، أو تشكل تهديدا وتكديرا لأمن البلاد وترويعا للمواطنين وهي تهمة قد تصل عقوبتها إلى الحبس لمدة عامين ، إضافة لما تضمنته أحكام المادة (١٢٤) فقرة ١) من قانون العقوبات ، باعتبار ما ينشره الصحفي من تغطية صحفية لتظاهرات العمال يمثل تحريضا للمستخدمين العموميين على ترك العمل أو الامتناع عن أدائه ، وهي تهمة عقوبتها الحبس بين عام وعامين . ويعد أعمال هاتين المادتين بحق صحفيين هو مساواتهم بعمامة الناس وهو ما يهدد الصحفيين بالحبس وبقع الكفالات المالية بالمخالفة لنص المادة ٤١ من قانون الصحافة التي تحظر حبس الصحفيين احتياطيا في جرائم النشر؛ وهو ما تمثل

فى الافراج عن عباس الطرابيلى رئيس تحرير الوفد ومحمد عبد العليم المحرر العمالى بالجريدة بكفالة قدرها ٥٠٠ جنيه لكل منهما فى البلاغ المقدم من وزير الاقتصاد . وقد أكدت المنظمة فى ذلك الوقت أنها سابقة هى الأولى من نوعها التى يتم توجيه اتهامات للصحفيين بموجب نصوص قانونية خارج مواد الباب الرابع عشر الخاص بجرائم النشر.

### **القيود الواردة على إنشاء وإصدار الصحف**

يمثل الحق فى إصدار الصحف معياراً كاشفاً لمدى قناعة النخبة الحاكمة بالمفاهيم الديمقراطية بما تعنيه من احترام حقيقى للواقع التعددى للاراء فى المجتمع ولجوهر مبدأ التعددية ولدى ايمان النظام الحاكم بحق المواطنين فى المشاركة فى ادارة شئون وطنهم على مختلف الاصعدة ، ويرتبط هذا الحق ارتباطاً وثيقاً بمدى تحقق حرية الرأى والتعبير داخل المجتمع ، وهو ما يرتبط بالضرورة بمدى تمتع الافراد داخل المجتمع بحقوقهم فى تبني الاراء والانبياء والمعلومات.

وتنص المادة (٤٨) من الدستور المصرى ، على أن حرية الصحافة والطباعة والنشر مكفولة وتحظر ائذارها أو وقفها أو الفاؤها بالطريق الادارى . كما أن المادة (٥) من القانون رقم ٩٦ لسنة ١٩٩٦ لتنظيم الصحافة ، تنص على أنه يحظر مصادرة الصحف أو تعطيلها أو الغاء ترخيصها بالطريق الادارى . وتضمن هذا القانون القواعد الخاصة بإصدار الصحف فى الباب الثانى منه فى المواد ٤٥ وحتى ٥٤ معتمداً ذات القيود التى كانت مقررة بالقانون ١٤٨ لسنة ١٩٨٠ . ففى حين نصت المادة (٤٥) على حرية اصدار الصحف فإنها قصرت هذا الحق على الأحزاب والأشخاص الاعتبارية العامة والخاصة بشرط أن تتخذ هذه الأخيرة شكل التعاونيات أو الشركات المساهمة (مادة ٥٢) وهو ما يمثل قيداً واضحاً على حق الافراد فى اصدار الصحف ، كما شددت المادة فيما يخص رأس المال الواجب ايداعه بحيث أوجبت ايداع كامل رأس المال . وسار القانون على النهج ذاته الذى سبق أن سار عليه القانون ١٤٨ لسنة ١٩٨٠ ، فى شأن الصحف التى ظلت باقية لأصحابها كأفراد ، فنص القانون على أن تستمر فى مباشرة نشاطها حتى وفاة أصحابها ويجوز لها خلال ذلك توفيق أوضاعها وفقاً لاحكام القانون ٩٦ لسنة ١٩٩٦ ، وقد نصت المادة ٤٦ من هذا القانون على أنه يجب على كل من يصدر صحيفة أن يقدم اخطاراً كتابياً إلى المجلس الأعلى للصحافة ، فى حين أن المادة ٤٧ تتحدث عن الترخيص إذ تنص الفقرة الثانية منها على أنه يجب أن يصدر قرار المجلس برفض الترخيص بإصدار الصحيفة مسبباً ويعتبر انقضاء مدة الأربعين يوماً المشار إليها دون اصدار قرار من المجلس بمثابة عدم اعتراض على الاصدار ، ويتضح أن المشرع اعتمد فكرة الترخيص دون الاخطار وهو ما يمثل قيداً على الحق فى اصدار الصحف وقد جاءت المادة ٥٣ لتنص على أن المجلس الأعلى للصحافة يعد النموذج الخاص بعقد تأسيس الصحيفة التى تتخذ

شكل شركة مساهمة أو تعاونية أو توصية بالاسهم ونظامها الاساسى ، وهذه المادة تبرز قيودا اضافيا من حيث ان استكمال اجراءات اصدار صحيفة يتطلب اللجوء إلى الجهة الادارية الخاصة بالشركات « مصلحة الشركات » وتخضع من ثم للقانون ١٥٩ لسنة ١٩٨١ بشأن الشركات المساهمة.

### **حظر تداول المطبوعات انتهاك للحق فى المعرفة**

على خلفية قرار وزارة الاعلام بحجب العدد رقم (١٧) من صحيفة «كايرو تايمز» والتي تصدر باللغة الانجليزية وتطبع بالمنطقة الحرة وتحمل ترخيصا قبرصيا ، من التداول بالاسواق فى ١٥ اكتوبر الماضى ، تبرز حقيقة أن الحق فى المعرفة وحق التماس المعلومات وتلقيها وبخاصة ما يتعلق منها بأحكام المادة (١٩) سواء فى الاعلان العالمى بموجب نصوص المواد (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) ، من الدستور . فالمادة (٤٨) تنص على أن حرية الصحافة والطباعة والنشر ووسائل الاعلام مكفولة ، والرقابة على الصحف محظورة ، وانذارها أو وقفها أو إلغاؤها بالطريق الادارى محظور ، وذلك كله وفقا للقانون . وواضح أن نص هذه المادة يتجه إلى أن الاصل هو حظر كافة أشكال التدخلات الادارية ، والاستثناء هو إباحة صورة واحدة منها وهى الرقابة المقيدة سواء بقيد زمنى أو موضوعى . وبالتالي ، فإن قانون المطبوعات الصادر عام ١٩٤٦ ومادته التاسعة التى استندت إليها وزارة الاعلام فى هذا الشأن ، لم يسن أصلا ليسرى فى زمن الحرب أو الطوارئ فقط وإنما شرع ليحكم الظروف العادية ومن ثم فإنه لا يجوز التذرع بحالة الطوارئ المزمنة لإصدار مثل هذه القرارات الادارية التى تقيد حرية تداول المطبوعات رغم حظر الدستور لها حظر مطلقا ، سواء فى الظروف العادية أو فى ظل الظروف الاستثنائية.

### **الاشغال الشاقة عقوبة لإفشاء البيانات الحكومية**

تبدى المنظمة انزعاجها الشديد لما يمكن أن يلحق حرية الصحافة والصحفيين من معوقات اضافية فى الحصول على المعلومات بعد موافقة مجلس الشعب (البرلمان) فى جلسته مساء ٧ / ٤ / ١٩٩٩ على تعديل بعض أحكام قانون التعمية ، وتوسع التعديل فى فرض حالة التعمية لتشمل حالات الكوارث والازمات كالزلازل والسيول بعد ما كانت تقتصر فى القانون الحالى على حالة الحرب أو توتر العلاقات الدولية . وطبقا لهذه التعديلات فقد تم تشديد عقوبة افشاء بيانات ومعلومات خاصة بالتعمية.

\*\*

وهنا أشار التقرير إلى «تفاعلات حرية الرأى والتعبير» وضرب له أمثلة من: اتساع حلقات تهديد حرية الصحافة والصحفيين ، باغتيال صحيفة «صوت الأمة» ، والامتناع السلبى عن إصدار صحيفة «الكرامة» ، ومصادرة وتعطيل صدور عدد من الصحف مثل «العائلة» و«الاسكندرية اليوم» و«الشبراوية» ، واستدعاء عباس الطرابيلى ومحمد عبد العليم وجمال شوقى (الوفد) وجمال

عارف (العربي) وليلى عبد الحميد (الشعب) ، وياسر أيوب (الجيل) -  
كما أشار التقرير إلى «منع عقد ندوات ولقاءات فكرية «مثل» المؤتمر الدولي  
الأول للحركة العربية لحقوق الإنسان: آفاق المستقبل» و«ندوة «تحديات  
المشروع الصهيوني والمواجهة العربية» بمركز البحوث العربية بالقاهرة.

\*\*\*

## مصادرة حق التعبير للمواطنين

فى مأساة صارخة للديمقراطية وحرية الرأى والتعبير ، وانتهاك أكثر فظاظة  
لسيادة القانون وتدنى العقلية البيروقراطية ، والقصور فى تطبيق صحيح نص  
وروح القانون ومخالفة الدستور ، قررت نيابة بندر دمنهور فى ٢٣ يناير ١٩٩٩  
حبس المواطن محمود طيفور ، الطالب بالفرقة الثالثة بكلية التربية الرياضية  
بالحرم ٣٠ يوما على ذمة التحقيقات ، بتهمة غريبة وشاذة ، تعد سابقة أولى  
وهى الشروع فى إرسال برقيات إلى رئاسة الجمهورية تحمل عبارات «ضاع  
الحق .. وضاعت العدالة فى عهدك يا مبارك.. لا أمن ولا أمان .. لا لمبارك» ومثلها  
إلى مدير مباحث أمن الدولة ، والأخيرة لمدير أمن البحيرة ، لعلم جميعا  
ينظرون بعين العطف إلى حالة والده الذى فشل فى الحصول على حقه المغتصب  
من أحد أصحاب النفوذ، وتجاهل كافة المسؤولين لمشاكل والده والتي كادت أن  
تؤدى به إلى غياهب السجن وظلمته . وهذا الشاب المصرى من أبناء الدلنجات ،  
ليس له علاقة مع أية جماعات سياسية ، بل إنه عضو فى الحزب الوطنى الحاكم.  
وتدلل هذه القضية على مدى إدمان الكثير من المسؤولين لسياسة تكميم  
الأفواه .. وقد اعترض بداية موظف التلغراف على إرسال هذه البرقيات .. فى  
تجاوز صارخ لمهام وظيفته والخروج على مقتضيات هذه الوظيفة ، وممارسة دور  
«المخبر السرى» ميتعدا من مهامه الرسمية وأبسطها حتمية الحفاظ على سرية  
البرقيات باعتبارها من حرمة الحياة الخاصة، وعدم إفشاء أسرار يحتتم عليه  
واجبه الوظيفى ألا يفشيها .وهو الذى كان وما يزال האחق بالتحقيق والمساءلة  
عن هذه التجاوزات ، بادر بالاتصال فورا بشرطة النجدة فى البحيرة والتي  
هرعت على الفور ، وألقت القبض على هذا الشاب الذى أوصدت أمامه كافة  
منافذ التعبير عن صرخته وتبددت استغاثته بأولى الأمر ، وبعد عدة ساعات من  
التحقيقات أمرت النيابة بصرفه من سرائى النيابة بعد أخذ التعهد عليه  
بالحضور فى اليوم الثانى ، ثم تم حبسه أربعة أيام على ذمة التحقيق ، وتجدد  
الحبس ١٥ يوما ، تلاها ١٥ يوما أخرى بتهمة سب وقذف السلطات . وأفادت  
المعلومات أن إحدى الجهات الأمنية العليا انتهكت القانون وقامت بالتحقيق مع  
الشاب المصرى بعد قضائه أربعة أيام تلاها ١٥ يوما على ذمة القضية .علما بأن  
المتهم لا يصح قانونا أن يتم استجوابه من أى جهة ما دام على ذمة تحقيقات  
النيابة . وترصد المنظمة المصرية بقلق بالغ ما فرضه المحامى العام لنيابات  
البحيرة من إطار للسرية حول هذه القضية ، بدعوى وصول توجيهات عليا بهذا



## الشان.

وكان من الممكن لجهات الشرطة بعد استدعاء المتهم والتحرى عن شكواه ومدى الظلم الذى لحق بأسرته حفظ الموضوع . واللافت للانتباه ، ان النيابة التى وجهت لهذا المواطن تهمة إهانة رئيس الجمهورية تعلم جيدا أنها تهمة باطلة لاسيما وأن البرقية لم تتضمن أى لفظ يعبر عن مضمون الإهانة. وسياق البرقية يدل على أن المواطن حرص على إبلاغ الرئيس أن عدم محاسبته لمن ظلموا والده وتواطؤوا عليه واعتدوا على حقوقه على نحو يعرضه للسجن ظلما يعنى ضياع العدالة والأمن، وحتى وأن تضمن مشروع البرقية عبارات حادة فإنها لا تخرج عن كونها شكوى ونقدا حادا للجهات والسلطات المحلية التى ظلمت والده . ومن حق أى مواطن أن يتقدم بالشكوى مخاطبا السلطات العامة كتابة وبتوقيعه استخداما لحقه الدستوري المنصوص عليه فى المادة (٦٣) من الدستور . كما إن إعلان المواطن المذكور رفضه الترشيح للرئيس ليس سوى مباشرة لحيته السياسية فى النقد وفى رفض الترشيح وإعلان رأيه فى ذلك بمقتضى حرية الرأى والتعبير المكفولة له ولكل مصرى طبقا لنص المادة رقم (٤٧) من الدستور . أى أن المسألة فى التحليل الأخير هى قضية رأى خاص لصاحبه لا يجوز أن يعاقب عليه ، أو أن تقيد حريته بسببه.

وحبس المواطن المذكور ، حبسا احتياطيا لا يستند إلى صحيح القانون ، ويعد أمرا محل نظر لأنه لا يجوز ذلك طبقا للمادة (٤١) من الدستور وطبقا لقانون الإجراءات الجنائية لانه لا تتوافر أدلة جدية على ارتكاب أى جناية أو جنحة لضرورات التحقيق فهو لا يمكنه الهرب لمعرفة محل إقامته ، ولا يستطيع تهديد شهود الواقعة أو اغراءهم أو العبث بأدلة الاتهام . وعليه فإن حبس هذا المواطن احتياطيا لأكثر من شهر وحرمانه من حريته وتعطيله عن مواصلة دراسته العملية يكون قد فقد الأساس الذى يقوم عليه أو يرتكن إليه.

إن المنظمة المصرية تؤكد أن النيابة لم تكن بحاجة للانتظار لورود تكليف من رئيس الجمهورية بالافراج عن هذا المواطن وما كان عليها سوى إعمال صحيح القانون ، فى ظل ثوابت حرية الرأى والتعبير والمنصوص عليها بالدستور والاعلان العالمي لحقوق الإنسان والعهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية ومبدأ الفصل بين السلطات وسيادة القانون ودولة المؤسسات ولا يتوجب أن تمر هذه المسألة مرور الكرام ، ولا يجب أن يفلت مرتكبو هذا الانتهاك الصارخ لحرية مواطن مصرى ولا الذين التزموا الصمت من المسألة والمحاسبة.

## تقييد الحريات الأكاديمية والبحث العلمى:

فى جامعة القاهرة ، تم تحويل الدكتور عبد المنعم الجيمى ، الأستاذ بكلية التربية بجامعة القاهرة - فرع الفيوم ، إلى مجلس تأديب للتحقيق معه لانه قام بفرض تدريس جزء من كتاب «المسامير» لخطيب الثورة العربية عبد الله النديم ، والنزى ألف أثناء نفيه فى الأستانة ، كنموذج للكتابة السياسية فى

القرن التاسع عشر، وهناك نسخة منه بمكتبة جامعة القاهرة، وكان أخذ أعضاء هيئة التدريس بقسم التاريخ بالجامعة قد حمل بعض صفحات مصورة من الكتاب وتقدم بمذكرة للسيد الدكتور رئيس الجامعة يزعم فيها أن الكتاب به إباحية وفتنة.. واستناداً إلى ما نشرته جريدة الوفد من رد الدكتور فاروق اسماعيل رئيس جامعة القاهرة، والذي أفاد فيه أن التحقيقات المعروضة على مجلس تأديب أعضاء هيئة التدريس بالجامعة أثبتت عدم وجود مخالفات من جانب الدكتور الجميلى، وأن الجامعة تؤمن بأهمية أن يتمتع الباحثون بالحرية الكاملة للوصول إلى الحقائق العلمية مهما كان مدى اتساقها مع القيم والأخلاق والأفكار السائدة في المجتمع أو اختلافها معها وأن التحقيق الذي تم مع الدكتور الجميلى ليس صادراً عن موقف مضاد لحرية التفكير ورغبة في تقييد الأستاذ الجامعى ووضع ضوابط منافية لقيم الاستاذية بل إن الجامعة حريصة على الالتزام بالقيم والتقاليد الجامعية وحقيقة الأمر أن الموضوع الذى تم تدريسه لطلاب السنة الثانية بكلية التربية لا يتناسب مع الطلاب لعدة أسباب، منها أنه فى جوهره موضوع أدبى وليس لصيقاً بمجال التخصص، وأن الكتاب يصدر عن رؤية شخصية هدفها السبب السوقي والهجاء المقذع واللجوء إلى الفاظ صريحة تخدش الحياء العام وهو بذلك أقرب إلى الأدب المكشوف، وأن موضوع الكتاب ومادته وطريقته ومباراته تشوش كلها القيم الفكرية والأخلاقية التى تحاول الجامعة تأكيدها.

وفي الجامعة الأمريكية بالقاهرة، تسببت غضبة الطلبة وأولياء الأمور تجاه تدريس الأستاذة سامية محرز، أستاذة الرواية بالجامعة، لكتاب «الجزء الحافى» للكاتب المغربى محمد شكرى، على طلاب السنة الأولى ضمن مادة الأدب العربى فى تفاعلات عديدة. فقد بادرت الصحف المصرية القومية بشن حملة واسعة ضد تدريس هذا الكتاب لما يحويه من تفاصيل لعلاقات جنسية خائشة للجناء. وتضامنت مع أولياء الأمور والطلبة فى مناشدة السيد وزير التعليم العالى بوقف ذلك. ومن ناحيته، أذان اتحاد كتاب المغرب أسلوب التعاطى مع هذه المسألة والتضييق الممارس على تدريس هذه الرواية معتبراً فى بيان صدر عن الاتحاد فى الرباط، أن «هذه المضايقات لا سبند لها ولا شرعية حتى يالغنى الأخلاقى المفترض وافتعال رقابة فى غير محلها فى حق روائى مغربى يعبر بصدق وعمق عن هويتنا المشروخة والمضطهدة». وبدوره أبدى الكاتب العربى محمد شكرى بلى رسالة وجهها إلى رئيس الجامعة الأمريكية بالقاهرة دهشته بمحتبراً أن هذا الموقف «يتناقض تماماً مع مبادئ حرية الرأي والتعبير والتفكير وأن روايته شهادة على واقع عربى وإنسانى، ولا تحض الطلاب على الانحراف.

وامتدت تفاعلات هذه المسألة إلى داخل مجلس الشعب وأصبحت قضية للمناقشة فى لجنة التعليم والبحث العلمى إثر تقدم أحد النواب بطلب إحاطة

عاجل للدكتور مفيد شهاب الوزير المختص ، بدعوى أن تدريس هذا الكتاب بما « يحويه من شذوذ جنسى وفساد للاخلاق وبما يتنافى مع الأديان السماوية والتقاليد والقيم المصرية تحت شعار حرية البحث العلمى .وعلى الرغم من أنه لا يجوز لوزير التعليم العالى وضع رقابة مسبقة على المواد التى تقوم بتدريسها الجامعات المصرية والأجنبية بحكم طبيعتها المستقلة ، إلا أنه يقوم بدور الرقابة اللاحقة لوقف تدريس أى مواد لا تتفق مع التقاليد أو الدين .وعليه أكد الدكتور مفيد شهاب «فى مداولات لجنة التعليم بمجلس الشعب ، فى ١٩٩٩/٣/٨ ، وقف تدريس كتاب «الفيز الحافى» بعد توصله لموافقة من رئيس الجامعة الأمريكية ، بمنع تدريس الكتاب لاحتوائه على عبارات مخلة بالاداب ولا تتفق مع التقاليد المصرية .ومن اللافت للانتباه أن الوزير كشف عن قيام الجامعة الأمريكية بتشكيل لجنة دائمة لمراجعة الكتب للتأكد من عدم خروجها على القيم والاداب المصرية وتعاليم الدين قبل تدريسها للطلاب.

### الرقابة تواصل مصادرة الكتب

خلال الاشهر التسعة الماضية وفي الجامعة الأمريكية وحدها، طلبت الرقابة على المطبوعات الواردة من الخارج مراجعة ٤٥٠ كتابا ، صادرت منها مؤخرا ٧٠ كتابا ،بوهى كتب ترسل الجامعة فى طلبها من دور النشر العالمية حتى تعرضها فى مكتبة البيع فى الجامعة لمن يرغب فى شرائها ،من بينها بعض الكتب كان معروضا بالفعل فى مكتبة الجامعة .وفى صدارة هذه الكتب النسخة الانجليزية من كتاب النبى للشاعر اللبناني جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) وهو كتاب متداول فى مصر منذ سبعين سنة ،منذ صدوره فى عام ١٩٢٣ ،وله أكثر من ترجمة عربية ، أشهرها الترجمة التى قام بها د. ثروت عكاشة .كذلك ترجمة انجليزية للقرآن الكريم تعرف بترجمة داود . إضافة إلى رواية «لوليتا» للكاتب فلاديمير نابوكوف ورواية كائن لا تحتمل خفته «للرواى التشيكي ميلان كوندرا ثم افرجت الرقابة عنها بعد احتجاز دام خمسة أشهر كما فحصت الرقابة رواية «جريمة علي النيل» (١٩٣٧) البوليسية للكاتبة اجاتا كريستى والتى تدور أحداثها فى مدينة أسوان (جنوب مصر) ثم افرجت عنها . ويفيد مسئول بادرة الكتب بالرقابة ان كتاب النبى « لم يصادر بشكل نهائى لكن الرقابة احالته إلى مجمع البحوث الاسلامية لبدء الرأى فيه بدعوى ان به بعض الصور المرسومة يمكن أن تفهم على أنها صور للمرسول عليه الصلاة والسلام ،» علما بأن هذا الكتاب من اروع النصوص الشعرية لجبران ،ويدور فى جزيرة خيالية ويحمل مجموعة من الوصايا والعظات ذات الصلة الإنسانية الهامة ، ولا يتحدث عن نبى بعينه ولا عن السيرة الشخصية لأى نبى من الأنبياء ، بل عن معان انسانية عامة مثل المحبة والعطاء والابوة والفرح والترح ،وبطله شخصية خيالية تعيش فى جزيرة خيالية والصور الموجودة فيه صور متخيلة لوجه البطل تحمل كل المعانى السابقة ،وبقيل من العقل والجهد التحليلى يمكن تلمس القيمة الأدبية



الرفيعة لهذا الكتاب.

وقد أفاد المسئولون عن النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة بأن عملية المراجعة والمصادرة لا تحكمها قواعد وضوابط موضوعية يمكن الاحتكام إليها مما يفتح الباب أمام الأهواء الشخصية وبالتالى المزيد من تقييد حرية الرأى والتعبير والحق فى المعرفة والمعلومات.

### **أصحاب محاكم التفتيش .. يكفرون د. عبد الصبور شاهين**

مارس أصحاب محاكم التفتيش الجديدة مطاردة وملاحقة وتكفير كل من يختلف فى الرأى والفكر .. وهذه المرة انقلب «السحر على الساحر» فقد بادر الشيخ يوسف البدرى - «شيخ الحسبة» الشهير والذى سبق وطارد المثقفين والفنانين والمبدعين فى المحاكم- بتكفير الدكتور عبد الصبور شاهين - والذى سبق أن تزعم معركة تكفير د. نصر حامد أبو زيد ود. سيد القمنى، بدعوى الإساءة إلى الله ورسوله والتجروؤ على القرآن والخروج عن الاسلام - بسبب كتاب ألفه شاهين بعنوان «أبى آدم» حاول فيه أن يوفق بين العلم والاسلام فى قضية بداية الخليقة وقصة آدم، توصل فى نهايته إلى أن آدم ليس «أبا البشر» ولكنه «ابن البشر» وأنه لم يخلق من تراب ولكنه مولود أب وأم وأن أباءه من الهمج الذين لم يرسل لهم رسل.

وقد وجه الشيخ يوسف البدرى خطابا إلى ناشر الكتاب وإلى الدكتور عبد الصبور شاهين بعنوان «دعوة إلى التوبة» طالبا منه التوبة والرجوع عما قال وإذا لم يفعل ذلك فسوف يبادر بتقديم كتابه للنيابة، طالبا منها تطبيق مادة الحسبة. ومن المقرر أن يعرض الكتاب على مجمع البحوث الاسلامية لإبداء الرأى فيه.

وفى هذا السياق، نظرت محكمة الأمور المستعجلة بالقاهرة -الدائرة الثالثة، فى ٤ مايو ١٩٩٩ القضية المرفوعة من المستشار جبر ابراهيم جبر المامى، ضد د.عبد الصبور شاهين، بوشىخ الأزهر، ومفتى الجمهورية، وصاحب دار الوفد الثقافية لمنع تداول الكتاب، بحيث أكدت عريضة الدعوى أن هذا الكتاب حمل آراء تمس عقيدة المسلم ويتبنى أفكارا تخالف القرآن الكريم وصحيح السنة وأقوال السلف الصالح ولم يلتزم بأدب الحديث عن الخالق الأوحد، وأن مؤلفه خالف قوانين الأزهر ونشر الكتاب دون عرضه على مجمع البحوث الاسلامية لفحصه وإبداء الرأى حوله وفقا للقانون ١٠٣ لسنة ١٩٦١.

\*\*\*

وحول مسألة «منع نشر مقالات لصحفيين وكتاب رأى»، أشار التقرير إلى منع مقال فهمى هويدى بعنوان «أما اعتدلت وأما اعتزلت» بالاهرام، ونشرته الشعب فى نفس عددها الذى منعت فيه نشر مقال للكاتب منجوب عمر- أحد كتاب الأعمدة بها- يرثى فيه الكاتب لطفى الخولى.

## التوصيات

١- إطلاق حرية إصدار وتداول الصحف دون قيود وإلغاء كافة صور الرقابة على الصحف والمطبوعات .  
إلغاء العقوبات السالبة للحرية في قضايا النشر واستبدالها بعقوبات مالية أو تدابير أخرى والنص على عدم جواز الحبس الاحتياطي في جميع جرائم النشر دون استثناء.

٢- إطلاق حق النقد المباح فيما يتعلق بنقد أعمال الموظفين العموميين ومسلك المشتغلين بالعمل العام، وتفعيل دور نقابة الصحفيين وإعمال ميثاق الشرف الصحفي للتحقيق في تجاوزات ما ينشر في الصحف قبل إحالة الأمر للجهات القضائية . وبهذا الخصوص يكون لكل متضرر من النشر حق الرد على ما نشر ، في ذات الصحيفة وفي المكان نفسه ، وبالبسط نفسه ، وبضعف المساحة التي نشر بها . وبات من الضروري إعادة النظر في القانون ٩٦ لسنة ١٩٩٦ بحيث يكون استخدام « حق الرد » و « جوابيا » مع الاحتفاظ بحق الادعاء مدنيا وطلب التعويض لجبر الضرر عن النشر .

٤- ضرورة نظر قضايا النشر أمام دوائر خاصة بمحاكم الجنايات والنص صراحة على حظر إحالة الصحفيين والمشتغلين بالرأى إلى محاكم استثنائية كأمن الدولة العليا والمحاكم العسكرية.

٥- فصل المجلس الأعلى للصحافة عن مجلس الشورى لتحقيق استقلالية الصحف والصحفيين وتفوق وهيمنة وتدخّل السلطات الإدارية.

٦- فرض حماية جنائية لحرية الصحفي في مزاولة المهنة ولحقه في الحصول على المعلومات ، مع تخويله حق الادعاء المباشر دفاعا عن هذه الحرية وذلك الحق .  
لم يكن ما تقدم سوى مقتطفات أجزاء من تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان عن انتهاكات حرية الرأى والتعبير التي تمت في مصر في الثلث الأول فقط من عام ١٩٩٩ . وهو - كما نرى - يوضع للجميع المدى الفاجع الذي وصلت إليه عمليات قمع الرأى والفكر والتعبير ، بالمخالفة الجلية لدستور البلاد ، وبالتقنّع خلف أساليب مباشرة وغير مباشرة ، صريحة وملتوية ، لكنها تلتقى كلها في حجب الرأى المخالف ومخالفته في نظام يتشدق أثناء الليل وأطراف النهار ، بالتعدد والديمقراطية والحزبية واحترام الرأى الآخر .

ان هذا المدى المريع من القمع - ذي الوجوه العديدة - يوجب على الحركة السياسية والفكرية والديمقراطية المصرية الانتباه الشديد والوقوف الصلب في وجه كل قمع - متجليا أو متخفيا - حتى تكون جذيرين بالحرية ، أي بالحياة .



